SUMAR

□ **ANTITEZE** (p. 2)
Dumitru Solomon: **Avem de ales?**

□ **SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL** (p. 4)
Paul Cornel Chitic: **Lozinci — minotauri — miriapozi**

□ Ileana Popovici: **De partea cui lucrează timpul?** (p. 5)

□ **CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?** (p. 6)
Victor Parhon: **Arad, Brăila, Constanța, Pitești**

□ V.P.: **Începem cu remake-uri?** (p. 8)

□ **AR PUTEA SĂ VĂ INTERESEZE, DOMNILOR REGIZORI!** (p. 9)
V. Mîndra: **Din dramaturgia exilată**

□ **DE CE AȚI ACCEPTAT SĂ FIȚI DIRECTOR...** (p.10)
...la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila? (răspunde Mihai Lungeanu)

□ **DE CE AȚI ACCEPTAT SĂ RĂMÎNEȚI DIRECTOR...** (p. 11)
...la Teatrul Național din Craiova (răspunde Emil Boroghină)

□ Daniel Vulcu: **„Cred că joc un rol al destinului meu"**; Valentin Voicilă: **„Într-un rol principal pe scena publică"** (interviuri realizate de Em. Enghel) (p. 12)

□ Vasile Hâncu: **Un nou teatru — „Excelsior"** (p. 16)

□ **Design electoral** (p. 17)

□ **INEVITABILUL CARAGIALE** (p. 18)
Dan C. Mihăilescu: **O gazetă liberală și „criza literară"**

□ **ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII** de Valeriu Moisescu (p. 19)

□ Ionuț Niculescu: **O legendă mai puțin** (p. 20)

□ **CRONICA** (p. 21)
Woyzeck de Georg Büchner la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești (Alice Georgescu), Casa Bernardei Alba **de Federico Garcia Lorca la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași** (Ștefan Oprea), Creșteți vipere la sîn **de Radu Iftimovici la Teatrul Dramatic din Brașov** (Ion Calion), România salută Europa **la Sala Mare a Teatrului Național din București** (Victor Parhon), Insomnie **de Adrian Dohotaru la Televiziune** (Irina Coroiu), Paracliserul **de Marin Sorescu la Radio** (V.P.)

□ V.P.: **Ce repertoriu jucăm?** (p. 27)

□ **UNDE FUGIM DE ACASĂ?** (p. 28)

□ **ARTE — FILM** (p. 29)
Cristina Corciovescu: **După douăzeci de ani**

□ **OGLINZI PARALELE** (p. 30)
Marian Popescu: **Otrava și hamsterii**

□ **BEȚIA DE CUVINTE** (p. 31)
Alice Georgescu: **„Ca un destin malefic"...**

□ Ileana Popovici: **Theodor Mănescu** (p. 33)

□ **SCENA LUMII** (p. 34)
Turneul teatral francez Printemps de la liberté; Monica Ioanid: **Sîntem cu toții contemporani**; Corina Șuteu: **Richard Eyre, britanicul**; Magdalena Boiangiu: **Un recital**; Alice Georgescu — **interviu cu Lavonne Mueller**; Miruna Ionescu — **interviu cu Adolfo Marsillach**; Mira Ioan: **Madrid — un festival al regizorilor**; Dominic Dembinski: **Jurnal parizian**

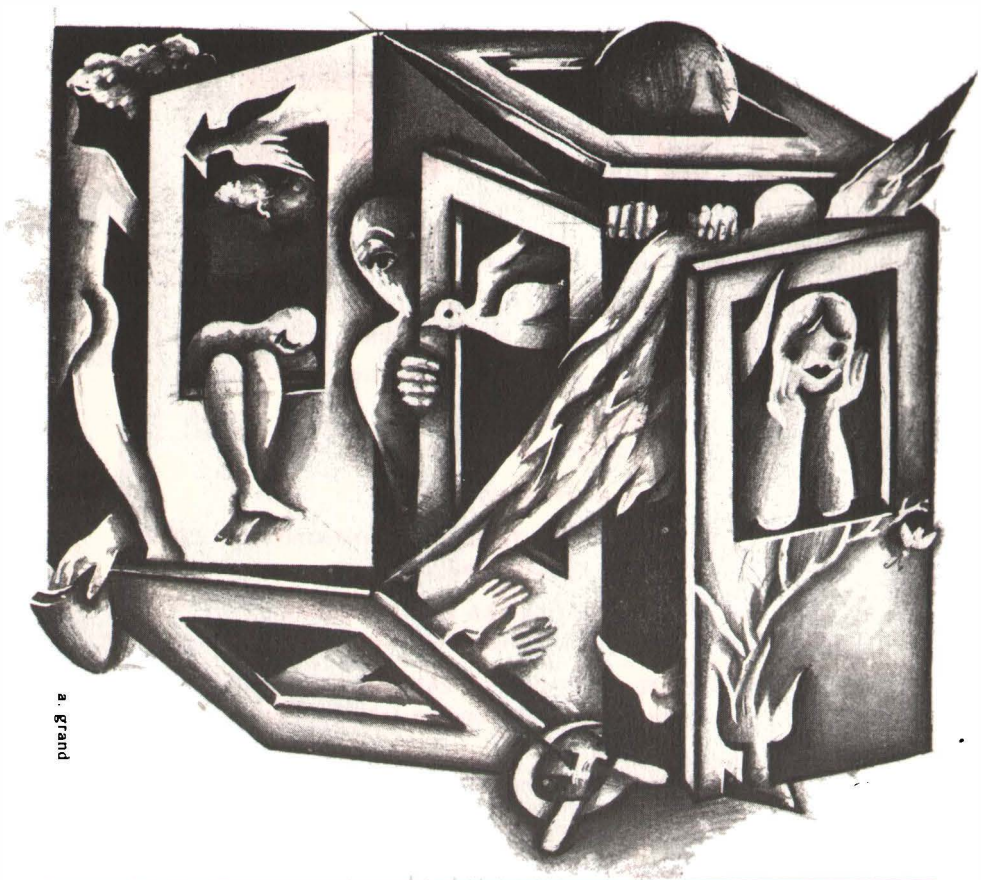
□ **COUPÉ** (pp. 25, 27, 32, 33)

TEATRUL „REGINA MARIA" ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA -1-

Contribuie la apariția revistei noastre: Alina Horodniceanu (inginer șef), Alexandru Mușat (maistru pregătirea formei offset), Olga Ioan și Elena Andronic (fotoculegere), Stelian Stăncescu (fotoreproducere), Voichița Ralea (retuș), Carmen Dumitrescu (montaj), Florica Teodorescu (copiat), Petre Marin (maistru imprimare)

Tiparul executat la I.P. Filaret

Manuscrisele nepublicate nu se restituie



a. grand

ANTITEZE

AVEM DE ALES

Nu, nu este vorba de alegerea deputaţilor, a senatorilor, a preşedintelui ţării. Pentru aceasta ni se oferă atît alternative cît şi nuanţe, destule spre a satisface necesitatea vitală de policromie politică a unui popor condamnat, timp de aproape o jumătate de secol, la imobilism monocolor şi monolit. Alegerile ce se vor desfăşura peste cîteva zile vor confirma spargerea unităţii de granit din jurul unui imens nimic şi, chiar dacă nu vor întemeia cea mai bună lume cu putinţă, în spiritul de senină automistificare al lui Leibniz, vor desfunda (sau nu) căile de acces către ea. La capetele obscure ale nuanţelor de roz-uri şi bleu-uri pîndesc genuni fără sfîrşit ce-şi dispută cu sete biata fiinţă a naţiunii, genuni păzite fie de monstrul în formă de cruce încîrligată, aflat la reanimare intensivă, fie de acela al secerii şi ciocanului, despre care nu trebuie să credem că a devenit doar subiect predilect de caricaturi în paginile ziarelor. Setea de sînge a monştrilor este în continuare la fel de aprigă ca setea lor de putere. Şi, în afară de asta, cîte întunecimi (era să scriu, sub influenţa Şcolii de la Băneasa, întunericimi) infernale pot ascunde chiar şi unele vesele nuanţe...

Dar, din nou, nu de această alegere ar fi vorba, ci de ceea ce ar fi de ales în cultură; căci (aproape) fiecare aspirantură la putere schiţează, în treacăt, cîte o reverenţă distant-surîzătoare culturii şi atît, fiind din ce în ce mai evident că soarta acesteia va trebui decisă (în sfîrşit!) de către oamenii de cultură înşişi. Mai întîi, avem de ales, în ceea ce priveşte fondul cultural acumulat în cele cinci decenii de tentativă (din fericire, nereuşită) de desculturalizare a ţării, partea rezistentă şi autentică a acestuia. Nu putem fi de acord cu neoproletcultismul care aşează totul sub semnul unei boli culturale cronice şi generalizate, propunînd o chirurgie radicală şi construirea unui organism nou, cu punctul de plecare în zero. Să nu uităm că spre zero privesc toate dictaturile.. După cum nu putem accepta ideea că numai în exil şi sertare s-ar afla adevăratele opere ale acelei perioade nefaste. În acelaşi timp, mi se pare oarecum riscată

generozitatea acelora care se gîndesc la o preluare globală a chiar ceea ce numim cultură alternativă, întrucît nu tot ce s-a desprins de şi s-a opus modelului oficial, festivismul dezgustător, destrăbălării omagiale s-a găsit obligatoriu în interiorul esteticului, al valorii. Fronda zglobie, spectaculoasele atacuri după schema (de inspiraţie argentiniană sau leninistă?) un pas înainte, doi paşi înapoi, din care îşi compun azi certificate de disidenţă, pot avea calitatea de simplu document al echivocului nu şi pe aceea de valoare artistică. Avem de ales, aşadar, ca o veritabilă Cenuşăreasă, între firele de nisip şi cele de aur, chiar dacă, ni s-ar putea spune, aurul străluceşte oricum.

Ce avem de ales, însă, în privinţa viitorului? Şi, îndeosebi, ce nu avem de ales? Experienţa acestor mulţi ani de triere a valorilor ne obligă să fim atenţi la o anume particularitate: particularitatea clişeului de a se fixa în limbajul social, în gîndire şi, vrînd-nevrînd, în limbajul profesionist al artei. Limba de lemn a totalitarismului nu a fost un fenomen inert şi autonom. Ea s-a corelat cu un anume fel de a gîndi, iar azi ne lovim nu o dată nu numai de clişeele de limbaj ale perioadei de „formare a omului nou", dar şi de clişeele, simetrice, ale unei gîndiri înţepenite. Deblocarea limbajului s-a produs instantaneu, concomitent cu explozia revoluţionară, dar a lăsat loc altor clişee, tinzînd şi ele să se fixeze şi să producă la rîndu-le noi blocaje de gîndire. Practic, modul de constituire a clişeelor nu diferă. „Oameni de bine" este un contra-clişeu pentru „comunişti de omenie" (care ar fi antonimul? „oameni de rău"?). Mecanismul e acelaşi. Dacă imobilismul clişeelor ar fi perfect, am putea spera la o devalorizare a lor prin uzură şi izolare în context. Intervine însă expansionismul specific (regula proliferării), înlesnit de audienţa mare a clişeului şi de confortul nostru mental, astfel că din limbajul social clişeul translează în gîndire şi, prin răritura texturii, ceva mai greu, în lucrarea de artă. Caragiale a demonstrat invazia clişeului în limbaj, ca şi gîndirea socială şi politică. Cehov a extins examenul critic la clişeul de expresie artistică, astfel că mult din personajele sale, de un tip cultural mediu ori submediu, reproduc clişee de lectură. Spre a nu mai vorbi de acele schiţe în care scriitorul reacţionează la clişeu prin parodiere.

Pericolul clişeului nu este neapărat legat de un sistem absolutist. Liberalizarea limbajului poartă şi ea, latent acelaşi pericol, căci libertatea este deopotrivă a mobilităţii şi a imobilismului, a bunului gust şi a prostului gust, a ordinii şi a anarhiei, a elitismlui şi a vulgarităţii. Cu precizarea că asemenea economiei de piaţă, gîndirea şi limbajul, libere de constrîngeri, se pot autoregla. Ceea ce nu înseamnă că, de pildă, limbajul unor publicaţii, spre a se autoregla, trebuie să devină un limbaj de piaţă, că este normal să fim bombardaţi de clişee (noi, vechi şi foarte vechi) fără să ne simţim agresaţi (căci există din pornire mai multe şanse decît înainte să scăpăm de ele). Clişeele ce continuă să se menţină în vigoare în teatru nu trebuie primite în chip fatalist, nici nu cred că e de aşteptat, paşnic, dispariţia lor naturală. Un clişeu de gîndire funcţionează în judecarea unui spectacol este direct proporţională cu subţirimea piesei şi invers proporţională cu artisticitatea ei. E adevărat că Joc dublu convoacă în sălile de teatru mulţi spectatori, dar nu e mai puţin adevărat că spectacole remarcabile cu piese mari (Hamlet şi Mizantropul la Bulandra, Unchiul Vanea la Craiova) aduc un număr relativ egal de spectatori şi, în plus, beneficii culturale incomensurabile. Alte clişee stau neclintite în privinţa teatrului scurt, în anumite semne scenice, migratoare de la un spectacol la altul, în felul de joc al unor interpreţi, în modul de compunere al unor cronici dramatice şi, probabil, în ceea ce scriu acum.

Mi se pare limpede însă că nu ne putem elibera de clişee nici prin decrete guvernamentale, nici prin decrete intelectuale, ci prin dialog lucid (şi ăsta a devenit un clişeu!), printr-o distanţă sceptică faţă de instituiri cu pretenţii definitive şi, mai cu seamă, faţă de ceea ce noi înşine sîntem ispitiţi a socoti irevocabil în propria noastră gîndire. Nu ne trebuie o dictatură elitistă şi estetistă, aşa cum nu ne trebuie o dictatură populistă şi comercialistă. Nu cred că, ripostînd xenofobiei pe care a practicat-o cu vehemenţă ideologia comunistă, de lagăr, se impune să instaurăm o xenofilie totală şi autoumilitoare. E adevărat că sîntem sătui de criterii etice artificial adăugate esteticului, dar nici lipsa oricăror criterii etice nu mi se pare firească.

Avem de ales? Da, dar nu între dictatură şi anarhie, nu între prezenţe sufocante şi absenţe derutante. Mai mult decît în politică, în artă se pare că excluderea extremelor şi cultivarea nuanţelor este profitabilă şi liniştitoare pentru bunul simţ creator. Dar, în virtutea scepticismului pe care-l recomandam, şi cele spuse aici pot fi puse la îndoială şi aruncate în focul purificator al dialogului.

Dumitru Solomon

SPECTACOLUL POLITIC SPECTACOLUL TEATRAL

Foto: Ovidiu Mihai Huiban

LOZINCI – MINOTAURI – MIRIAPOZI

Strada ţipă, urlă, scandează. Scandează lozinci atît de inventiv concise încît par a fi rodul unei adînci cugetări care e, însă, umilită doar de promptitudinea inspiraţiei. Cînd lucram la „Schimbarea la faţă" — piesa aceea despre revoluţia sud-americană — citeam presa din Venezuela, Argentina, Ecuador (atîtea cîte îmi puteau procura discret chilienii ajunşi pînă la noi în ţară), citeam cu dicţionarul ori cu un refugiat lîngă mine şi mă minunam! Întrezăream că e vorba de un MISTER, nebănuind că am să apuc să-l trăiesc la rîndu-mi, copleşit azi, ca şi atunci, de miracolul pe care se întemeiază. O lozincă e vorbire spaţială; poliedrică; încap în ea mii, zeci de mii de personaje; şi multe dintre lozinci au atîtea nuanţe, iar nuanţele de înţelegere se arată a fi atît de riguros compuse în întortocherea lor încît labirintul minotaurului pare, în ambiţia sa, o sperietoare pentru copii... Dramaturgia europeană (ca şi bastardul ei de peste ocean) a rămas, cu regret o spun, la nivelul bombănelilor individuale, la gîjîita rostire a unor înecăcioase platitudini excretate sub un tavan de paiantă dat cu sineală: replici simulatoare de „euri" într-un spaţiu care maimuţăreşte Universul. Subconştientul şi inconştientul — într-o astfel de dramaturgie despre cîte unul rămas cu el însuşi singur cuc — rămîne să le presupunem patinînd pe suprafaţa chicotelilor incoerente.

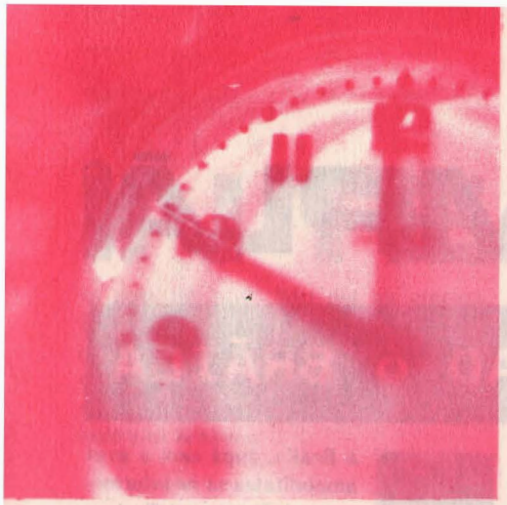
Ascultaţi lozincile! Fiţi în mulţime cînd acestea se nasc din strigăte care, între ele, se corectează reciproc, mai înainte de a se înmănunchia într-o răpăială de silabisiri încet, încet, intrate în cadenţa proprie şi veţi realiza cît de stingheritoare e bătrînească preocupare a dramaturgiei europene pentru doar cîteva personaje şi pentru dulcegăriile şi înăcrelile lor!

Minotaurul poate a fost o monstruozitate genetică; arguţia unor cercetători nu lasă loc, prea mult, îndoielilor; iar ipoteza este de-a dreptul ispititoare. Dar îmi pare că Ariadna, mai ales firul ei, reprezintă mai degrabă logica faptelor, în timp ce Minotaurul nu-i decît Ecoul întors împotriva celui ce striga. Nu-i decît un răsunet născut din labirintul de motivaţii subconştiente şi de porniri inconştiente ale celui ce păşea logic, la fel de logic pe cît îi erau faptele, pe firul evenimentelor.

Lozincile sînt Minotauri. Gregaritate mintoasă. Duh întrupat într-un patruped tropăitor şi mîniat. Dihania creşte. E un miriapod gînditor. Gînduri care tropăie şi înfioară puzderia de perechi de paşi care-şi calcă pe urme, urmărindu-se şi urmărind scandarea corală a vocilor.

Lozincile exprimă frici precise; iar fricile, astfel exprimate, se clatină şi se apleacă ameninţător spre direcţia de unde vine provocarea care le stîrneşte. Pădurea de lăncii unduitoare a vocilor, înclinate în diagonală către un Sus, către un Înalt, care le nutreşte cauza unică. Cauza există. Inconştientul, subconştientul care, astăzi, au prins glas, se vor întoarce împotriva vocilor monstruos de precis întrupate. În Minotaur. Lupta începe. Abia acum începe.

Paul Cornel Chitic



DE PARTEA CUI LUCREAZĂ TIMPUL?

Nu e un secret: pulsul teatrului bate rar și neregulat. Explicațiile (justificările?) sînt de asemenea cunoscute: convulsiile vieții politice, relația iubire ură cu televizorul, pe care-l contestăm și care nu ne slăbește din capcană, un anume sentiment de nesiguranță provocat de creșterea indicelui infracțional, toate acestea — plus încă ceva — fac ca lumea să nu prea vină la teatru. La urma urmei, e firesc spunem; dacă inainte de revoluție spectatorii erau dispuși să stea la coadă ore în șir ca să-și procure bilete, ori le plăteau la suprapreț, dacă nu pregetau să înfrunte frigul din sălile de spectacole și necazurile transportului în comun la întoarcerea acasă, o făceau pentru că teatrul le oferea iluzia absolut necesară a supraviețuirii. De vreme ce astăzi problema nu se mai pune în acești termeni, teatrul se află în situația de a renunța la postura orgolioasă a celui ce deține elixirul vieții. Realitatea dură îl obligă să se plaseze într-o modestă poziție de expectativă. Să-și caute un nou ritm. Să aștepte. Să se adapteze...

Rationament corect, bazat pe argumente incontestabile. Căci e nevoie de un timp oarecare, desigur, pentru a produce spectacole degrevate de impozitul prejudecăților moralizatoare, și de mai mult timp, încă, pentru a scrie acele piese neconfecționate după tipar, care să sune normal, eventual inedit, la urechea publicului. Cînd acest timp materialmente necesar pentru obținerea respectivului rezultat se va fi scurs, între scena românească și spectatorii săi se va instaura probabil relația calmă, depatetizată, existentă de foarte multă vreme în majoritatea țărilor civilizate; premierele se vor succede conform programării, sălile vor fi vîndute într-un procent convenabil, industria de spectacole va funcționa și toată lumea va fi mulțumită. Să avem deci, răbdare...

Intrebarea pe care îndrăznesc să (mi-)o pun este dacă, ajunși în acel punct, nu vom trăi acel slîșietor sentiment al ireparabilului, provocat de ratarea unei ocazii unice. Fiindcă, dincolo de toate motivațiile și circumstanțierile, ceea ce se întîmplă e neverosimil. Același teatru care a traversat cu un soi de fanatică încredere în sine deșertul, același teatru care a intrat în revoluție cu fruntea sus — „Artiștii sînt cu noi!" — zace acum parcă toropit de lingoare. Destui dintre extraordinarii noștri actori, care s-au dovedit de atîtea ori în stare să țină sala cu sufletul la gură, făcînd inimile să bată mai repede, nu lucrează — deocamdată (!) — nimic, privirea le rătăcește, derutată, pe deasupra volumelor așezate în cuprinzătoare biblioteci de dramaturgie, și un fel de spaimă nelămurită le dă tîrcoale. Cîteva echipe s-au apucat să repete, pentru ca după nu multă vreme înjghebarea să se destrame, din pricina unor impulsuri incontrolabile — actori care nu se simt la locul lor, care vor altceva, care vor altundeva... Sînt și colective întregi care, în așteptarea cuiva sau a ceva, par a fi paralizate. Regizori doritori să recupereze timpul pierdut propun piese la care altădată nimeni n-ar fi îndrăznit să viseze și se miră că nu stîrnesc entuziasm: dorința lor legitimă de a resitua teatrul românesc la locul ce i se cuvine pe orbita vieții artistice europene, recuperînd decalajele și desincronizările pricinuite de politica izolaționistă din ultimii ani, este, implicit, o pledoarie pentru depășirea încordărilor, pentru revenirea la condiția tradițională a teatrului.

Și dacă, totuși, marea, excepționala șansă a artistului român, răsplata ce i se oferă, de către o justiție imanentă, pentru eroica lui dăruire, este tocmai aceea de a nu eluda solicitările și dificultățile momentului, de a nu-l traversa într-un fel de protectoare somnolență? Căci dincolo de peretele de sticlă există aceste mulțimi agitate, acest tineret care clocotește, care dă în foc... Poate că strania boală care întîrzie „normalizarea" este tocmai intuiția, insuficient conștientizată, că există riscul de a lăsa să treacă „clipa cea repede" fără a lega un dialog esențial. Nu voi pune acest risc sub semnul catastroficului, întrucît, firește, există garanțiile de continuitate rezidînd în marele repertoriu și în talentul verificat al numerosului contingent de artiști. Este vorba despre altceva, de natura inefabilului, de care depinde nu soarta teatrului ca instituție culturală organizată într-o structură eficientă, ci ascendentul său etic și emoțional, într-o împrejurare hotărîtoare pentru configurația societății. Admițînd drept premisă faptul că istoria i-a pus (și) pe artiști într-o situație fără precedent, nu este oare în firea lucrurilor ca răspunsul lor să fie, deopotrivă, unul cum nu a mai fost formulat? Și nu curajul de a căuta acest răspuns ar fi calea ieșirii din criză, mai degrabă decît aceea de a le cere să se întoarcă, după un interval de dezmeticire, la cărările bătute?

Aceasta nu înseamnă că aș cunoaște răspunsul la întrebare, sau că există cineva anume care îl cunoaște. Poeții se întreabă, și ei, ce fel de poezie vor scrie, cineaștii se întreabă ce fel de filme vor turna. Toți creatorii de artă presimt, și mulți o și afirmă, că nu vor mai putea trăi, nu vor mai putea crea la fel ca înainte. Numai din partea teatrului se așteaptă, cine știe de ce, să reintre în matcă — desigur, lărgindu-și repertoriul, desigur, eliberat de amestecul cenzurii, cu nițel piper, în fond, însă, neschimbat: ca „în vremurile bune". Acesta este pariul cu timpul pe care îl propun unii organizatori, și presiunea lor, în esență conformistă, s-ar putea să aibă cîștig de cauză, întrucît își ia drept aliat firesc toate vechile, rezistentele deprinderi. Mai ales dacă „inițiativele noului" vor fi în continuare de calibrul și de nivelul celor dintîi teatre particulare deschise la noi; raportîndu-se la asemenea repere, bunii profesioniști nu pot alege altă cale decît întoarcerea la uneltele dintîi...

Ar mai fi, totuși, speranța ca băierile cerului să se rupă, și o ploaie de vară, caldă și fremătătoare, să trezească îndrăznelile amorțite, să dea artiștilor puterea de a începe altfel. În nenumărate alte feluri — reinventîndu-și arta în pas cu această societate care se schimbă și se diversifică pe zi ce trece, care se împarte în grupuri și grupulețe, pentru a se vindeca astfel de cumplita maladie a uniformizării și omogenizării, și care are nevoie de alternative, de formule neîncercate, de oferte particularizate, ca de aer proaspăt.

În sensul acesta, timpul formulează acum un avertisment. El curge azi mai repede decît altădată, nu are chiar deloc răbdare să aștepte. Cine nu-i simte pulsul riscă să iasă la pensie uitat undeva în urmă, pe o limbă de uscat ocolită de ape. N-am curaj să-mi imaginez o lume care, negăsindu-și la întîlnire artiștii, se va fi descurcat fără ei, obișnuindu-se să existe lipsită de acest lux prea necesar. Sau acordîndu-i, cu blajină indiferență, un loc oarecare la capitolul plăceri. E o ipoteză deloc mai roz decît cea orwelliană.

Ileana Popovici

CE SE ÎNTÎMPLĂ

ARAD o BRĂILA

În teatre se întîmplă acum că nu prea e public. De la teatrele din Capitală (care o duc totuşi ceva mai bine) la cele din ţară (care o duc din ce în ce mai rău), problema numărul unu este aceea a publicului. O sală plină a ajuns un adevărat eveniment, o sută de oameni în sală e o cifră socotită mulţumitoare, căci se joacă frecvent şi pentru un public de numai 40-50 de oameni. Sălile „cedate" tineretului, diverselor categorii de studenţi sau de muncitori, fără obligaţia plătirii biletului de intrare, sînt nu numai gesturi de recunoştinţă şi mărinimie, ci şi acte de **captatio benevolentiae**, sperîndu-se că şi în acest fel publicul va putea fi reîntors în teatre. Greu să-l desprinzi de lîngă televizor, cîtă vreme pînă şi de Paşti se face politică, românii descoperindu-se brusc monarhişti şi antimonarhişti, ca şi cînd toate celelalte probleme le-ar fi rezolvat şi singurul lucru care-i mai lipsea tinerei noastre democraţii ar fi fost eventualitatea restauraţiei monarhice. Cît va mai dura această acută lipsă de public? Pînă după alegeri? Pînă-n toamnă? Un an? Doi? Pînă se va potoli setea de informaţie şi spectacol telegenic, atît de explicabilă după ce ani de zile televiziunea română n-a putut să ne mai solicite în vreun fel? Greu de spus. Greu de prognosticat viitorul teatrului românesc, viitoarea atitudine a publicului românesc faţă de teatru.

Legată direct de problema publicului este aceea a repertoriului. Acum, a repertoriului care l-ar putea atrage şi determina să vină la teatru. Aici, de la concesiile făcute pieselor străine bulevardiere pînă la încercările de reluare a titlurilor de succes din repertoriul nostru clasic şi de la tentativele de café-teatru şi cabaret politic pînă la montarea celor mai dificile titluri din Shakespeare sau Cehov, fiecare încearcă să dea un răspuns propriu. Şi, cum în teatru ca şi în viaţă se poate justifica aproape orice, nu justificările lipsesc, ci publicul. De notat că nici teatrul particular, aflat ce-i drept abia la (re) începuturile sale, n-o duce mai bine, problemele şi dilemele sale fiind în mare aceleaşi. În teatrele profesioniste parcă „se aşteaptă ceva", nu se ştie de unde şi de la cine, poate de la reîntoarcerea în ţară a regizorilor români aflaţi în străinătate, care ar aduce automat şi evenimentul teatral mult aşteptat şi dorita afluenţă a publicului. În teatrul particular nu se aşteaptă însă nimic din afară, sperîndu-se doar în revigorarea forţelor proprii, în spiritul de echipă şi, nu în ultimul rînd, în spiritul de iniţiativă, cel care de altfel se manifestă deocamdată timid şi încă prea puţin concludent.

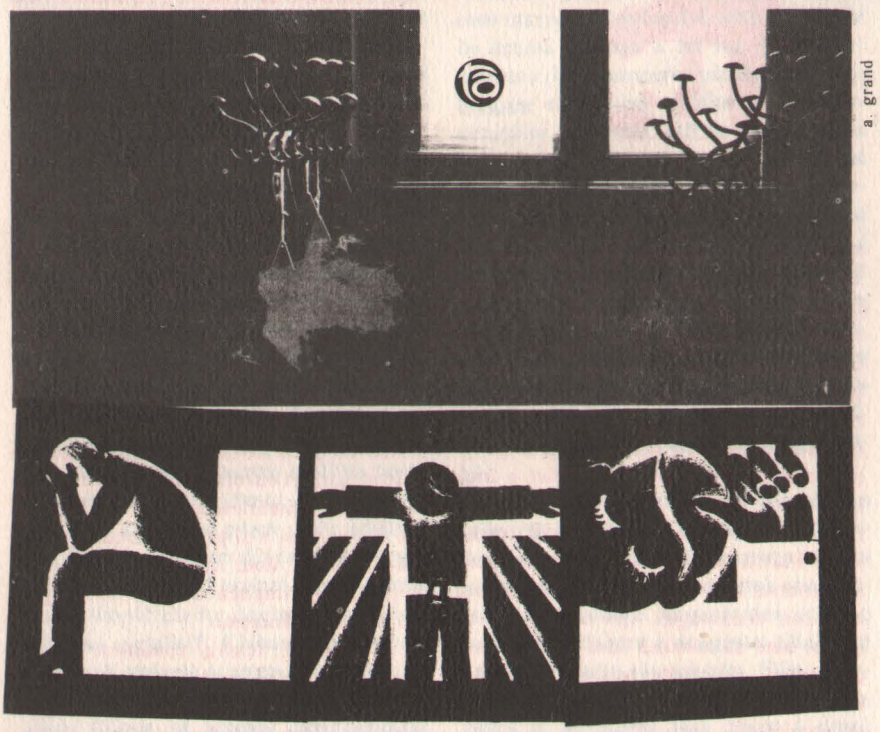
La **Arad**, parcă pentru a se testa preferinţele actuale ale publicului prin solicitări cît mai diverse, regizorul Ion Mînzatu repetă în paralel cabaretul politic **Fără violenţă** scris de Gheorghe Schwartz (la Sala Studio), şi **Pescăruşul** de Cehov (la Sala Mare), cu concursul scenografului Onisim Colţa, într-o distribuţie care-i cuprinde între alţii pe Carmen Tănase (detaşată de la Naţionalul ieşean, pentru a interpreta aici rolul Arcadinei) şi pe Florin Busuioc (plecat de la Piatra Neamţ şi care va juca rolul lui Treplev). Regizorul Cristian Ioan (pe punctul de a deveni o nouă achiziţie a teatrului arădean) intră în repetiţii cu **Un domn bine** de Walter Honsenclever şi **Orfeu în infern** de Tennessee Williams. Asta, în timp ce se mai joacă din cînd în cînd **Familia anticarului** de Carlo Goldoni, regizată tot de el, în premieră pe ţară, şi chiar şi **Comedia erorilor** de Shakespeare, regizată de Ion Mînzatu, cu o distribuţie în care figurează şi Valentin Voicilă, actualul preşedinte al C.P.U.N. al judeţului Arad. (Între numele piesei şi noua calitate a mai vechiului ei interpret nu e, desigur, decît o pură coincidenţă). Şi, cum actorul Iosif Cojic s-a transferat şi el de la Turda la Arad, la începutul lui aprilie a avut loc, la Sala Studio, „premiera" cu **Micul prinţ** de Antoine de Saint-Exupery, în regia lui Virgil Andrei Vâţă, care de orice poate fi suspectat, dar nu şi de faptul că şi-ar mai fi găsit timp pentru o nouă montare, la Arad. Una peste alta, se încearcă totuşi ceva, se repetă, iar actorii nu pleacă, ci vin la Arad, ceea ce înseamnă că străduniile directorului Ovidiu Cornea nu sînt puţine şi nici lipsite de roade.

La **Brăila**, după cum a avut amabilitatea să ne informeze noul director al Teatrului Dramatic „Maria Filotti", regizorul Mihai Lungeanu, actorii tind să se departajeze în cîteva noi categorii: cei „care se grăbesc să iasă la pensie (cam un sfert din colectiv, poate chiar mai mulţi, luîndu-i în seamă şi pe cei care poartă „pensia" în suflet, abia mai aşteptînd un an, doi)", cei „care au căpătat gustul jocului politic (şi la propriu şi la figurat)", constituind „o optime din colectiv", şi în sfîrşit cei „care îşi caută refugiul geografic şi social interzis pînă acum (o zecime din colectiv)". După cum conchide Mihai Lungeanu, „adunînd şi scăzînd, din 24 pleacă 6 + 3 + 2 adică 11, deci rămîn 13 (ghinion), din care cel puţin trei gîndesc la ieşire. Total real: 10 actori (totuşi)." Tot domnia sa ne atrage atenţia că în acest teatru, (dar probabil şi în altele), „rămîn multe compartimente acoperite încă în mod fals, prin incapacitate, incompetenţă, inadecvare la misiunea şi specificul artei noastre. (Aici soluţia e pe cît de delicată, pe atît de urgentă)." Sîntem tentaţi să subscriem şi la alte observaţii ale tînărului regizor, care gîndeşte cu toată maturitatea: „toată lumea revendică, cere, pretinde, solicită cu o forţă egală cu forţa care le-a interzis pînă acum acest lucru. Dar nimeni nu este dispus să dea, să se implice, să facă eforturi în plus. Demonul cîştigului material imediat s-a ridicat acum peste aripile îngerului estetic. În această luptă (inegală şi inutilă, la urma urmei) pier acele valori care, în condiţiile grele de dinainte de Revoluţie, le păstram şi le cultivam cu atîtea sacrificii: piere demnitatea artistului (şi a actului teatral), piere credinţa şi pasiunea misiunii noastre speciale (credinţă şi pasiune care nu mai pot anima un public şi aşa disputat între alte tentaţii, mai comode), piere dorinţa de perfecţionare şi continuu antrenament, de accedere la un stadiu de înalt profesionalism. Se mizează prea mult pe moment, se pierd dimensiunile spirituale ale timpului, se clatină încrederea în teatru. Se clatină, dar nu cred că

ÎN TEATRE ?

se poae dărîma". Nici noi nu credem. De aceea şi aşteptăm, cu încredere, dincolo de cuvintele acestei diagnoze destul de întristătoare, soluţiile practice, aşa cum vor reuşi să le propună spectacolele teatrului brăilean.

o CONSTANŢA o PITEŞTI



a. grand

La **Constanţa,** directorul Teatrului Dramatic, actorul Eugen Mazilu, speră pe de o parte într-o firească separare administrativă de Teatrul Liric, iar pe de alta în ceea ce ar trebui să constituie evenimentul teatral al stagiunii: **Macbeth** de Shakespeare, în regia lui Andrei Mihalache, cu Virgil Andriescu în rolul titular. Se caută o comedie pentru stagiunea estivală, care se doreşte mult mai serioasă şi mai bine pregătită. „Pînă acum — ne spune directorul teatrului — fostul Consiliu al Culturii ne obliga să jucăm o piesă românească oricît de proastă dar cu „tematica" angajată. Acum am căzut în extrema cealaltă, am început pur şi simplu să fugim de piesa românească, din **principiu.** Ei bine, noi dorim să jucăm nu orice fel de comedie, ci o comedie românească. Dar şi autorii trebuie să înţeleagă că lumea s-a săturat nu numai de piesele **conjuncturiste,** ci şi de tot ce-a însemnat regimul comunist, avîndu-l la cîrma ţării pe **Culai nebunul,** cum l-a denumit un cunoscut dramaturg constănţean. Cel puţin pentru moment, lumea nu e dornică să-şi mai reamintească încă o dată, la teatru, prin ce a trecut. Dimpotrivă, spectatorii sînt dornici să se simtă, şi la teatru, eliberaţi de acest trecut, de povara lui sufletească. Vrem să jucăm piesele cu adevărat noi ale dramaturgiei româneşti". Şi noi vrem să vi le punem cît mai curînd la dispoziţie, prin suplimentul lunar al revistei **Teatrul, azi.** De existat, ele n-au încetat să existe, să se producă. Rămîne de văzut doar cît de noi sînt.

La **Piteşti,** situaţia publicului de teatru e dintre cele mai critice, singurele spectacole care mai „prind" cît de cît fiind cele de divertisment. Aşa se face că la secţia estradă combinaţia de poezie, muzică şi dans numită **Lambada tinereţii** s-a jucat mult, chiar şi la sediu, aşteptîndu-se ca şi **Noapte de carnaval,** adaptarea lui Al. Darian după **Iaşii în carnaval** de Vasile Alecsandri, în regia lui Constantin Zărnescu, să aibă un succes similar. Secţia de proză mai joacă în deplasare **Hotel Zodia Gemenilor** de Valentin Munteanu, iar la sediu, cu greu, **Triunghiul Bermudelor** de Adrian Dohotaru. Se repetă intens **O femeie cu bani (Milionara)** de G.B. Shaw, în regia lu Nicolae Mandea şi scenografia lui Traian Niţescu, precum şi o piesă de Paul Everac al cărei titlu provizoriu este **Sectorul 9,** regia aparţinîndu-i lui Mihai Radoslavescu, iar scenografia lui Emil Moise-Szalla. Directorul teatrului, actorul Sorin Zavulovici, contează foarte mult pe colaborarea regizorilor tineri, printre cei care ar urma să colaboreze cu acest teatru aflîndu-se Cristina Ioviţă, Cristian Hadjiculea şi Mihai Manolescu. Pe lîngă concurenţa televiziunii există şi concurenţa trupelor mai mult sau mai puţin particulare, cu spectacole itinerante, dar sîntem asiguraţi că, la Piteşti, nici Ion Marinescu, cu **Teatrul vesel** [?], nici Ion Dichiseanu, cu altă „trupă", (probabil la fel de veselă!) n-au mai avut nici pe departe succesul scontat. Corabia Teatrului „A. Davila" (avînd, pe lîngă secţia de proză şi cea de estradă, o secţie de păpuşi şi una de folclor) e obligată să navigheze încă printre stîncile minimei rezistenţe artistice, chiar dacă intenţiile conducerii teatrului sînt dintre cele mai bune.

Pasul care trebuie făcut de la bunele intenţii la realizări scenice concludente, pe măsura bunelor intenţii, e totuşi singurul care poate readuce lumea la teatru.

Victor Parhon

ÎNCEPEM CU REMAKE-URI?

Alături de sincerele noastre urări de bine și de prosperitate, cuvenite colegial la deschiderea unui nou teatru, ne-ar fi bucurat să putem asocia o doză de optimism „critic", dacă spectacolul inaugural al Teatrului „Scorpion" s-ar fi desfășurat și ca eveniment artistic propriu-zis. Din păcate, formula aleasă de Tudor Mărăscu, destul de șubredă în argumentația ei teoretică. Vrînd să pună chipurile studenții în situația de a juca alături de marii actori ai teatrului românesc, nu face decît să amalgameze un examen de clasă al anului III de la Institutul de teatru (avînd ca obiect de studiu scene din **D-ale carnavalului**) cu alte scene din Caragiale, jucate de Rodica Mandache, sub nivelul mai vechiului spectacol al Teatrului Giulești, **Doamnele domnului Caragiale**, regizat de Tudor Mărăscu. Să nu aibă oare, „Scorpionul", chiar de la început, nimic de spus pe cont propriu?

Directoratul lui Romulus Vulpescu la Teatrul Mic (căruia nu ne vom grăbi să-i reproșăm căderea cu **Dom Juan** de Molière, datorată regiei patetic ininteligibile a lui Dragoș Galgoțiu) începe și el, între altele, cu un **remake: Piațeta** de Carlo Goldoni, în regia lui Silviu Purcărete și scenografia Ninei Brumușilă. După un prim și foarte bun spectacol al acestei viziuni regizoral-scenografice, realizat cu amatorii, la Teatrul popular din Rîmnicu Vîlcea, a urmat un al doilea și excelent spectacol al aceleiași viziuni regizoral-scenografice, realizat cu, pe atunci, încă admirabila trupă a Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, trei dintre interpreții „pietreni" de odinioară, (Simona Măicănescu, Coca Bloos și Paul Chiribuță), reapărînd acum în cel de-al treilea spectacol al amintitei viziuni, oferit de „noua" și recenta montare a Teatrului Mic. Scena e mai mică, interpreții sînt mai bătrîni, dar spectacolul e încă bun, fără a mai avea însă prospețimea, ritmul drăcesc și farmecul nebun de la Piatra Neamț. Cei care l-au văzut în varianta Piatra Neamț nu vor fi cîtuși de puțin dezamăgiți. Cei ce l-au văzut e mai bine să rămînă însă cu impresia de atunci, amintirile teatrale de suflet meritînd să fie protejate și ele, ca valori de patrimoniu „privat".

De curînd, Naționalul bucureștean ne-a invitat la „premiera" spectacolului **Autorul e în sală** de Ion Băieșu, în regia lui Mihai Berechet, „uitînd" că ne invitase la aceeași premieră și anul trecut. Nu ne îndoim că se vor fi introdus toate replicile scoase la vizionări, piesa recăpătîndu-și în amănunțime înfățișarea ei necenzurată, dar ne îndoim că nivelul ei și nivelul spectacolului rezultat, care erau sub-mediocre (excepție făcînd creația realizată de Draga Olteanu într-un rol episodic) vor arăta acum cu totul altfel, în aceeași regie.

S-a **început** așadar, măcar în parte sau în unele locuri, cu lucruri vechi, mai mult sau mai puțin reajustate, dar care n-au fost gîndite să satisfacă în mod special actualul orizont de așteptare al publicului, de după Revoluția din decembrie.

S-ar putea da, desigur, și alte exemple, nu puțini fiind de pildă noii directori de teatre (nu numai de stat, ci și particulare) care se gîndesc să-și **înceapă** activitatea cu **reluarea** unor mai vechi succese din țară sau din străinătate. Sigur că pe cele din urmă publicul românesc (și majoritatea criticii teatrale) n-a avut cum să le vadă, iar „reluarea" lor, cu trupele din țară, poate fi uneori de real interes, fiind posibile și succese aproape la fel de mari ca acelea de odinioară. Cel puțin acestea sînt șansele la care ne gîndim în legătură cu eventualitatea (anunțată) a reluării spectacolelor cu **trilogia greacă (Medeea, Electra,** și **Troienele)**, realizate la Teatrul „La Mama" din New York de către Andrei Șerban, actualmente noul director al teatrului Național din București. Ceea ce nu schimbă însă, fundamental, datele problemei de principiu. Chiar dacă unele dintre aceste foste și viitoare spectacole, atît prin conținutul lor de idei, cît și prin modernitatea viziunilor scenice propuse, se pot „potrivi" noilor condiții din țară, suportînd la nevoie și o „actualizantă" deplasare a accentelor regizorale.

Față de tot ceea ce a însemnat și înseamnă în continuare Revoluția din decembrie, față de transformările radicale pe care le trăiește în sfîrșit țara, în reîntoarcerea la civilizația, cultura și spiritualitatea ei europeană, față de tot ceea ce teatrul românesc ar trebui să simtă de datoria lui a-și propune acum, **remake**-ul rămîne doar un paleativ, nu o soluție. El se împacă de altfel mai greu cu ideea de **Început.**

Din fericire, teatrul românesc nu trebuie să ia totul de la început, căci nu pornește de la zero decît în mințile grăbite ale celor ce habar n-au ce s-a întîmplat aici în toți acești ani de cumplită dictatură, dar și de îndîrjită rezistență. Prin cele mai bune spectacole ale sale, teatrul românesc nu și-a pierdut nici demnitatea morală, nici calitatea sa artistică, europeană. Și le-a păstrat în condițiile și în pofida cenzurii totalitarismului. Acum trebuie să și le regăsească în libertate. Paradoxal, nu-i va fi mai ușor. Greutățile acestui început de drum, cu mult mai mari decît poate ne-am fi imaginat, sînt totuși ale unei faceri, ale unei zămisliri aflate în căutarea propriei organicități. Distincțiile devin cu atît mai necesare.

Deci, ce facem?

„Începem" cu **remake**-uri?

V.P.

DIN DRAMATURGIA EXILATĂ

În primăvara anului 1945, viața teatrală bucureșteană se desfășura sub semnul plurivalenței sălilor de spectacol multiplicate cu exuberanța desprinderii de coșmar. Pe lîngă scenele care înfruntaseră anii războiului, apăreau, treptat, mereu alte trupe avide de succes, cu propuneri de o mare varietate.

Dar dincolo de lumea spectacolelor, teatrul își sporea zestrea sa literară și în decantări, deocamdată, sustrase imperativului scenic. Semnalăm printre aceste acumulări de substanță un text uitat, drama în trei acte, **La farmecul nopții** semnată de Pavel Chihaia și apărută la Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă, în seria operelor premiate ale autorilor tineri. Împiedicată să-și facă drum spre scenă, mai cu seamă după 1948, această piesă densă, în structura căreia expresivitatea poetică degajă evidente virtualități spectaculare, ar fi avut de multă vreme dreptul la o montare teatrală care să-i contureze pe deplin profilul. Autorul (afirmat, mai tîrziu, ca un eminent istoric de artă) dovedea o indiscutabilă vocație pentru creația dramaturgică și totodată pentru rostirea poetică originală. Este evident că întreruperea bruscă a accesului piesei către propriul său destin s-a produs din cauza anverguri libere a întregii viziuni, fundamental opusă simplificărilor dogmatice ale „realismului socialist". Chihaia, despre care se știa că scrisese și pagini narative care nu văzuseră lumina tiparului, nu era un autor dispus să accepte compromisuri. Relevarea tragismului deloc „optimist" al condiției umane ca și spiritualismul său acut nu puteau suporta concilierea cu clișeele proletcultiste de orice fel.

De altminteri, încadrarea acțiunii dramatice a piesei în timp este, cel puțin, evazivă. Cinci personaje sînt concentrate într-un loc tragic, limitat cu severitate de decorul unic, o încăpere în casa dărăpănată a unui fost cîrciumar din stepa dobrogeană. Alegerea acestui interior sordid ca perimetru al conflictului reia un motiv spațial care își începuse, la noi, cariera în opera tragică a lui Caragiale: hanul dezafectat sau decăzut (ca în **Năpasta, O făclie de Paști, În vreme de război**), cu alte cuvinte un loc destinat inițial veseliei gregare și transformat prin trecerea necruțătoare a timpului, într-un adăpost precar al singurătății și suferinței. Acest receptacol al sufletelor stinghere este animat de confruntările pătimașe dintre Haralamb, stăpînul fostului local **La farmecul nopții** și o pereche de tineri veniți „din afară", nepotul Filip și soția acestuia, Ema. Pe parcursul acțiunii ocupă funcții episodice doctorul Baras și vagabondul vizionar Ioasaf. Numai Ema, singurul personaj feminin, este cu totul străină de ambianța Dobrogei, văzută ca teritoriu straniu bătut de vînturi și măcinat de ploi.

Această proiectare a cîmpiei (care precede marea) pe un fundal mitic amintește de drama **Molima** a lui Ion Marin Sadoveanu. Între evocarea pămînturilor dobrogene ca depozit multimilenar al generațiilor succesive, atît de proprie celui ce a scris romanul realist **Sfîrșit de veac...**, și spiritualizarea extremă a aceluiași tărîm la Chihaia se profilează însă mai mult decît o diferențiere stilistică. La această din urmă obsesie dulce a morții: („farmecul nopții") este îngemănată cu o nepotolită sete de trăire totală. Senzualitatea pătimașă se află în simbioză inextricabilă cu tentația neantului și cu nevoia adîncă de regăsire a căilor de salvare a omului din capcanele singurătății.

Lanțul erorilor tragice se dezvoltă în cele trei acte din dorința aprinsă a personajelor de a evada din carcera izolării individuale. Bătrînul Haralamb crede că-și poate ameliora singurătatea printr-o repetată declarare a dragostei filiale din partea băiatului său adoptiv, Filip. Acesta, la rîndul lui, își pune întreaga speranță în devotarea fără cusur a Emei, pe care încearcă să și-o apropie însă și solitarul doctor Baras. Rînd pe rînd, cei trei bărbați își găsesc moartea în împrejurări diferite. Crima, sinuciderea extatică, boala ucigătoare survin pentru a consemna, de fiecare dată, eșecul existențial, falimentul tentativelor de a obține starea de fericire în absența comuniunii depline cu natura frustă. În opoziția dintre viața de la oraș și barbaria landelor dobrogene nu există, în drama lui Chihaia, nici un raport cu simplificările semănătoriste. Existența citadină este văzută mai curînd ca o stare care moleșește aspirația naturală a omului către libertate interioară, în vreme ce stepa îi repune pe indivizi față în față cu exigențele lor firești, netezindu-le drumul spre autocunoaștere.

La farmecul nopții nu este, totuși, o construcție rigidă de simboluri. Personajele dramei sînt oameni adevărați, de o vitalitate activă. Departe de a încorpora idei uscate, acești eroi frămîntați de nefericire se ciocnesc puternic și decisiv, într-o competiție adînc umană.

Filip vrea să învețe de la Ema, emisarul lumii opuse rezervației de visuri, cum să se implanteze în prezent, cum să se deprindă a umbla „într-o viață luminoasă, fără nici un trecut". Femeia acestui halucinat al marilor spații se străduiește la rîndul ei să-și convingă soțul „să ia lumea așa cum este" și încearcă în ceea ce o privește, să-și recapete, în aerul rarefiat al stepei, virginitatea morală. Ioasaf vede în împărăția vînturilor o țară de grație, în cuprinsul căreia băștinașii „se primenesc în veșmîntul fără tină, pregătindu-se pentru lăcașul tainei".

Teatralitatea textului coboară în dialog, angajînd confruntări conflictuale prin intermediul replicilor tensionate. Piesa întreagă se configurează prin elocvența personajelor, cu izbucniri poematice care ne contrazic ambianța pămînteană, inerentă crizelor sufletești ale însetaților de metafizic. Ceea ce susține tragismul intens al dramei este, mereu, opoziția dintre atracția dizolvării în marele univers și pofta elementară de viață a unor eroi ca Filip sau Ioasaf. Refuzul jumătăților de măsură răzbate și în dimensiunea erotică a acțiunii, împingîndu-l pe eroul central la asasinarea prezumtivului său rival. Pentru a păstra intact spațiul conflictului tragic, autorul trimite în afara scenei (ca în vechile tragedii clasice) reprezentările propriu-zise ale trecerii în neființă, spectacolul morții.

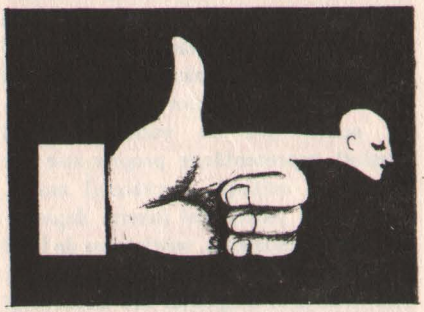
Poate că patetismul juvenil depășește, în unele momente, sobrietatea de fond a intrigii, cu un surplus de locvacitate lirică. Dar prin tragismul său autentic și elevat, prin capacitatea de păstrare, de-a lungul întregii acțiuni, a verosimilității scenice de adîncime **La farmecul nopții** rămîne unul dintre textele cu adevărat tulburătoare ale poeziei noastre dramatice. Lectura piesei trezește cititorului impulsul montării regizorale mentale. Cu atît mai mult ea poate stîrni imaginația directorilor de scenă care au, astăzi, datoria sporită de a valorifica pe deplin creația tragică românească. Nu ne putem îndoi ca piesa lui Pavel Chihaia merită o asemenea resuscitare.

V. Mîndra

AR PUTEA SĂ VĂ INTERESEZE, DOMNILOR REGIZORI!

DE CE AȚI ACCEPTAT SĂ FIȚI DIRECTOR LA

TEATRUL "MARIA FILOTTI" DIN BRĂILA?



MIHAI LUNGEANU

Pentru că, de felul meu, sînt un optimist. Dar, dacă pînă acum „agream" definiția dată de Voltaire: „Ce este optimismul? — Vai, este îndîrjirea de a susține că totul e bine cînd îți merge rău", acum, în aceste momente tensionate și complexe, gîndul mă duce la o altă definiție, atribuită lui Tudor Mușatescu: „Pesimistul este un optimist bine informat". Și, cu cît mă „informez" mai mult, cu atît devin mai... realist. Lăsînd însă la o parte jocul de cuvinte, revin la o afirmație pe care am făcut-o în momentul în care a apărut necesitatea preluării conducerii teatrului: „bunăvoința nu înseamnă competență". Și totuși...

În acest puțin timp de descătușare a ideilor, de fierbere a propunerilor și inițiativelor, de asimilare a unor noi forme de artă și civilizație, importantă cred că este păstrarea capului pe umeri și folosirea lui în scopuri practice, cu efecte imediate. La întrebarea firească „ce se poate face", pericolul este să răspundem „totul", adică „nimic".

Un teatru înseamnă un mecanism. Fiecare compartiment înseamnă un mecanism. Fiecare individ (creator, producător, muncitor) înseamnă un mecanism și toate sînt mecanisme de înaltă finețe. Desigur, buna funcționare a oricărui mecanism presupune cunoașterea lui, a posibilităților, a eventualelor remedii. Cunoașterea înseamnă și un stagiu practic, o experiență. Și experiența necesită timp, pe lîngă toate celelalte.

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila este un teatru care funcționează. Și produce. Consumînd. Doar datoria lui este, în primul rînd, aceea de a crea. Creația teatrală este definiția oricărei întreprinderi teatrale. Parafrazînd: „Prin teatru, spre teatru". Profesorul primilor ani de institut, regizorul Radu Penciulescu, ne atrăgea atenția asupra lui „cum nu se face teatru", „cum se face" urmînd să descoperim și să impunem noi, dacă vrem, putem și căutăm. Cred că acum calea căutării, a descoperirii, a experienței (experimentului) este cea care poate oferi oxigen și clorofilă, speranțe și satisfacții. Și actorii și publicul așteaptă ceva, și dramaturgii și regizorii caută ceva, așteptînd. Și criticii... ne așteaptă, căutîndu-ne. Tensiunea dintre „cerere" și „ofertă" poate transforma energiile latente, poate capacita conștiințele „pensionate", poate activa structurile „rutinate" și poate fi un semn de viață.

Concret, cînd îți pleacă spre „retragere" actorii, cînd rămîi descompletat la ateliere, cînd nu ai mîna dreaptă și nici pe cea stîngă, cînd oboseala și plictisul dispar doar în toiul discuțiilor „politice" despre „politică" (și fără nici un fel de „delicatese"), cînd fiecare în parte uită că toți facem teatrul, iar teatrul uită că „toți" înseamă „fiecare în parte", nu poți decît să lansezi un S.O.S. către soluții și propuneri. Pînă atunci, întrebări. Vor veni oare tinerii actori la Brăila? Vom putea acorda repertoriului partea leului? Vom tenta regizorii și scenografii să folosească spre creație „materialul" propus? Vom putea corespunde propunerilor lor? Vom putea naște acele evenimente artistice capabile să readucă publicul în fața caselor de bilete și, de aici, în sală, și, din sală, în sufletul actorilor? Vom putea face ceva pentru drumul invers, de la scenă la public? Vom putea capta interesul și competența oamenilor de teatru în intențiile noastre de a naște o asociație, o revistă și un festival dunărean (internațional)? Vom putea transforma „munca" în „creație", „efortul" în „bucurie", „prezența" în „implicare", „aportul" în „pasiune"? Vom recuceri dreptul de a fi numiți „frumoșii nebuni ai marilor (și micilor) orașe? Cîte întrebări, atîtea propuneri. Și gîndite acum cu bunăvoință, cu optimism, cu credința că așa cum o casă își cere un gospodar, așa și teatrul își cere oamenii lui. Oamenii pentru care „teatrul" înseamnă „totul". Dar, cum spuneam, bunăvoința noastră nu-i decît... bunăvoință... deocamdată. Deocamdată a fost și credință, pasiune și disciplină, profesionalism și creație, înseninarea și lărgirea „orizontului de așteptare", în folosirea capacităților spiritului uman de a ieși din „înghețare", fierbinte și izbăvitor.

DE CE AȚI ACCEPTAT SĂ RĂMÎNEȚI DIRECTOR LA TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA?

EMIL BOROGHINĂ

Cînd în februarie 1988 am fost propus, spre surprinderea mea, director al Teatrului Național din Craiova, mi-am expus punctul de vedere în fața conducerii politice și administrative de atunci a județului, încercînd să conving că nu eram omul cel mai îndreptățit să ocupe acest post, pe care îl ocupaseră înainte ilustre personalități.

Am susținut cinstit ideea păstrării vechii direcțiuni, tentativă care nu a avut sorți de izbîndă. Am numit atunci mai mulți colegi, pentru care aveam un deosebit respect și în a căror capacitate artistică și organizatorică credeam. Totuși, hotărîrea de numire a rămas hotărîre și eu, deși traversam o perioadă dificilă în viață, a trebuit să mă apuc serios de lucru.

Sarcina mi-a fost într-un fel ușurată și de faptul că moșteneam o zestre destul de bogată, Naționalul craiovean fiind un teatru solid și respectat, cu un colectiv serios și puternic în toate compartimentele sale. În plus, avusesem șansa să trăiesc mult timp în preajma fostului director, pe care îl stimam, și venisem foarte des în contact și cu conducătorul unui important teatru din Capitală, personalitate artistică de care eram puternic legat și care, pentru generația mea, reprezentase un adevărat model.

Dacă cineva își închipuie că a fost o perioadă ușoară, se înșală. Am început cu foarte multe privațiuni și renunțări personale. Prima bătălie, cea cu **Mobilă și durere**, bătălie grea, a fost cîștigată. Au urmat și altele, la fel de importante: **O scrisoare pierdută, Unchiul Vanea, Piticul din grădina de vară.**

O mare bătălie s-a purtat pentru obținerea dreptului de a monta în premieră absolută **Vărul Shakespeare** de Marin Sorescu și cred că tot o bătălie se poate numi și încercarea noastră, încă din vara anului 1989, de a stabili o colaborare cu marele regizor român Andrei Șerban.

Ne-am propus — și am reușit în mare măsură — ca pe lîngă regizorul nostru permanent, Mircea Cornișteanu (Mihai Manolescu era detașat la Naționalul bucureștean), să monteze la Craiova cît mai mulți dintre regizorii importanți. Am început și continuăm cu Silviu Purcărete și Cristian Hadjiculea, am purtat discuții cu dna. Cătălina Buzoianu, cu Valeriu Moisescu, Alexa Visarion, Dan Micu, Tudor Mărăscu, Dan Alecsandrescu și Faynia Williams din Anglia.

Cele 7 turnee la București realizate în mai puțin de 2 ani, prezența la aproape toate galele și reuniunile de gen din țară, au arătat — ne place să credem — că Teatrul Național din Craiova își ia foarte în serios activitatea.

Revoluția din decembrie a adus și la noi, ca peste tot, multe speranțe și un suflu nou, dar aș exagera dacă aș spune că a produs seisme. Oamenii au continuat să lucreze la pregătirea spectacolelor cu aceeași dragoste și seriozitate.

Sigur, avînd loc atît de multe schimbări în conducerile teatrelor din țară (pe multe dintre ele trebuie să mărturisesc că nu le-am înțeles), mi-am pus foarte serios întrebarea dacă mai pot să continui să ocup funcția de director al unui teatru atît de important, chiar dacă activitatea din ultimii doi ani a colectivului pleda pentru rămînerea mea.

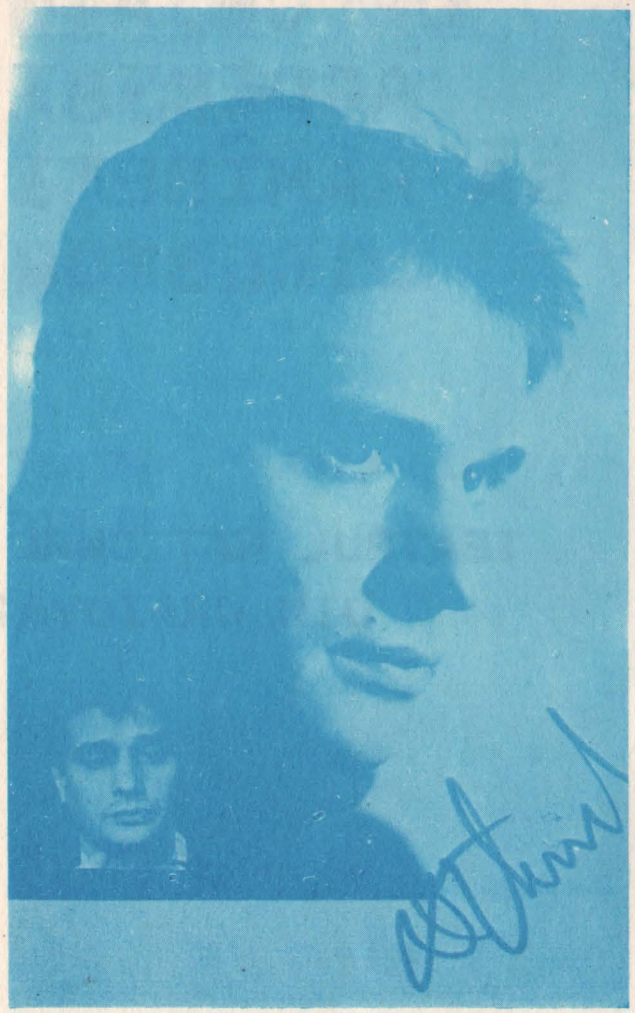
Cei care au ales și hotărît au fost, ca în numeroase alte locuri, colegii mei. Și pentru această încredere mă simt, poate mai mult decît pînă acum, dator și responsabil.

Este o perioadă dificilă.

Și în teatru, ca în oricare alt compartiment, se cere multă stabilitate.

Dacă voi constata însă că nu corespund unor noi cerințe și condiții sînt hotărît să mă dau singur la o parte și să las locul altuia mai potrivit poate decît mine.

"ÎNTR-UN ROL PRINCIPAL PE SCENA PUBLICĂ"



a. grand

DANIEL VULCU

(actor, 32 ani)

VICEPREŞEDINTE C.P.U.N.

AL JUDEŢULUI BIHOR

— Spectatorii orădeni te apreciază ca pe un foarte bun actor de comedie şi dramă, dar cu rezultate excelente şi în spectacole de revistă şi pantomimă. Cum s-ar spune un „actor total" numai la 32 de ani. Şi iată că după nenumărate roluri principale pe scena teatrului viaţa te-a distribuit într-un rol principal pe scena publică: vicepreşedinte al CPUN — judeţul Bihor.

— Din fericire, la noi în Oradea şi în Bihor, revoluţia a decurs paşnic. N-a curs sînge. Cu toate acestea au fost destule momente grele. În primul rînd, era situaţia instabilă din ţară. La început şi la noi erau semne de întrebare, dacă „armata e cu noi". În special zvonurile alarmiste ne-au chinuit cumplit. Se spunea că dinspre Timişoara, Arad, se îndreaptă spre noi helicoptere teroriste care seamănă moartea pe unde trec. Masele de demonstranţi erau în stradă. Un grup de iniţiativă compus din Mircea Bradu — directorul teatrului, eu şi alţi cîţiva îndrăzneţi am intrat în localul fostei judeţene de partid şi, de la balconul acesteia, ne-am adresat maselor. Cum ştiţi, teatrul „pusese mîna pe putere" din primul moment: Mircea Bradu a fost ales preşedinte iar eu vicepreşedinte. Din păcate, directorul meu a avut un infarct, care a determinat internarea imediată în spital şi scoaterea lui din circuitul vieţii publice. Eu am rămas pe poziţii. Mi-aduc aminte că în momentele acelea, cînd zvonurile ajunseseră la paroxism, am fost rugat să conving demonstranţii să plece acasă ca să nu fie expuşi atacului helicopterelor. Ei scandau „Nu plecăm". Voiau să se convingă că a fost doborîtă în mod definitiv dictatura.

„SĂ TE DĂRUI CU TOT SUFLETUL CLIPEI DE GLORIE, FĂRĂ A TE LĂSA ORBIT DE STRĂLUCIREA EI"...

— Pregătirea unui rol presupune repetiţii, pînă intri în pielea personajului. Atunci cum ai reuşit să intri spontan în „rolul" de vicepreşedinte?

— Eram pregătit sufleteşte pentru momentul revoluţiei. Tatăl meu era un anticomunist convins iar eu l-am urmat. Cînd Europa de Est era cuprinsă de acea stare fulminantă simţeam că trebuie să fie „ceva" şi la noi. În dimineaţa de 22 eram în repetiţie. Se repeta fără chef şi se discuta pe şoptite despre Timişoara. Pe la 10 şi jumătate a venit cineva care ne-a spus că mii de oameni afluiesc în coloană spre piaţa centrală. Am fugit cu toţii acolo. Am luat steaguri din teatru, cărora le-am decupat stema. Cineva m-a întrebat ce făceam dacă se trăgea la Oradea. Sînt absolut convins că eram la fel de activ, în fruntea masei de demonstranţi. Cînd am ieşit în stradă n-aveam de unde să ştiu că nu se va trage. Deci „rolul" pe care l-am preluat spontan, era pregătit în conştiinţa mea de multă vreme.

— Vrei să ne evoci unele momente grele din activitatea de conducător al judeţului în prima etapă a revoluţiei?

— După ce a fost transportat la spital preşedintele, am preluat pentru scurt timp conducerea. Chiar atunci, în 22 seara, a apărut un colonel de securitate, care a comunicat că ţara a fost invadată de trupe străine. Am calmat panica, stîrnită pe moment, spunînd că nu e posibil aşa ceva, cînd Europa, chiar lumea întreagă ne urmăreşte cu emoţie revoluţia. Am rugat să se verifice pe linie militară acel zvon şi am liniştit oamenii.

— Am aflat că sînteţi combativ în şedinţele CPUN şi v-aţi implicat în multe acţiuni menite să îmbunătăţească viaţa pe un plan general. Cum v-aţi împăcat cu gustul puterii? Am citit într-un caiet program de spectacol o profesiune de credinţă care vă aparţine: „Să te dărui cu tot sufletul clipei de glorie, fără a te lăsa orbit de strălucirea ei." Reuşiţi să respectaţi acest motto?

— Încerc pe cît îmi stă cu putinţă să mă împart între scenă şi obligaţiile publice. Această pendulare între profesie şi funcţia politică mă ajută să nu mă desprind de realitate. Dimineaţa de la 8 la 10 mă duc la Consiliu, apoi între 10 şi 14 sînt la repetiţii în teatru, pentru ca să revin pînă la orele 17 la Consiliu. Dacă am spectacol, intru din nou în teatru la 17,30. Cum vedeţi, n-am timp să mă îmbăt de putere.

Discuţia a fost consemnată de Em. Enghel

(aprilie 1990)

"CRED CĂ JOC UN ROL AL DESTINULUI MEU"

VALENTIN VOICILĂ
(actor, 32 ani)
PREŞEDINTELE C.P.U.N. AL JUDEŢULUI ARAD

— Dacă pe scenă, ca actor, ai ocazia să creezi personaje care trebuie să semene cu oamenii obişnuiţi, deci ai de-a face cu „teatrul ca lume", în funcţia aceasta trăieşti „lumea ca teatru", întîlnind numeroşi indivizi care se străduiesc să joace „roluri" pe scena vieţii.

— Aici încerc să uit că sînt actor. Dacă mi-aduc aminte de asta, mi se face un dor cumplit de teatru şi mă mistuie cumplit pentru că n-am timp să fug pe scenă. Aici încerc să mă comport ca un civil oarecare. Mă gîndesc adesea la minunatul meu profesor Amza Pellea. Ne spunea adesea: „Sufletul unui actor trebuie să fie deschis, să palpite în văzul tuturor, să nu prindă coajă. Să vă dezghiocaţi sufletul pentru oameni."

— Iată-te într-un rol foarte dificil pe scena vieţii. Fără îndoială că e mai greu decît pe scenă unde ai un text memorat, din timp, un regizor care-ţi indică sensul evoluţiei personajului şi chiar un sufleur la nevoie.

— Cred că joc un rol al destinului meu. La capătul drumului întrezăresc o lumină. Spre ea mă îndrept, chiar dacă nu-i deloc uşor. Mă confrunt cu probleme de economie, industrie, agricultură, transport, comerţ şi multe altele. Nu vreau să par patetic sau demagogic dar mă gîndesc în permanenţă cum pot fi de folos ţării şi dacă eu dau destul faţă de ce-mi dă ea.

— Dacă poţi să evoci cîte ceva despre „zilele fierbinţi" din decembrie de la Arad. Cum ai ajuns în miezul revoluţiei? Am aflat că ai stat pe baricade 48 de ore.

— M-au impresionat foarte tare veştile despre împuşcarea copiilor la Timişoara. În noaptea de 20 spre 21 decembrie m-am hotărît: „Dacă la Arad va fi ceva, voi ieşi pe stradă şi voi cădea eu în faţa primului copil în care se va trage. Eram decis să fac în aşa fel încît fetiţa mea să nu trăiască astfel de clipe. Chiar în 21 decembrie, fetiţa împlinea un an şi zece luni. Mi-era ruşine de mine, dacă nu luam atitudine. Cînd am ieşit dimineaţa în stradă, masele de oameni demonstrau. Vreau să menţionez că Aradul a fost al doilea oraş, după Timişoara, în care s-a demonstrat împotriva dictaturii. Forţele de ordine erau numeroase şi echilibrul ni se părea destul de fragil. Dintr-un moment în altul se putea dezlănţui o confruntare dură. Am trecut la organizarea maselor de demonstranţi lansînd cuvîntul de ordine „fără violenţă", ceea ce am şi scris cu ruj de buze pe eşarfe provenite din fişii de tricouri, fulare, cearceafuri şi chiar scutece aduse de la maternitate. „Jos Ceauşescu", „Vrem libertate", „Nu plecăm", „Fără violenţă" etc. erau şi pe buzele celor ce manifestau şi pe lozincile ce le purtau. Am format un comitet de acţiune al revoluţiei, cu ajutorul căruia să putem stăpîni mînia maselor. Am făcut cordon de ordine ca nimeni să nu se dedea la acte de violenţă. La noi nu s-a spart nici o vitrină, nu s-a aruncat cu pietre împotriva militarilor. Am dus tratative cu armata şi am obţinut promisiunea comandamentului lor că nu se va recurge la arme dacă nu-s atacaţi. Am discutat cu conducerea de-atunci a judeţului. În 21, cînd dictatorul vorbea la Bucureşti, la noi era grevă generală şi demonstraţia în toi. Comitetul de acţiune m-a rugat să transmit maselor ceea ce discutam cu cei de la judeţ şi de la armată. La început m-au ridicat pe braţe şi am vorbit cît mă ţinea vocea. Apoi mi-au adus o scară de zugrav şi, urcat pe ea, cu o pîlnie la gură, dominam o bună parte din demonstranţi. Noaptea aveam de-acum un podium şi o staţie de amplificare. De altfel şi vocea începuse să mă lase. Răguşisem cumplit. Abia mai vorbeam. Dar, în puterea nopţii cînd am spus la microfon „Tatăl nostru" şi cîteva zeci de mii de oameni repetau în genunchi, după mine, am avut nişte clipe de înălţare sufletească absolut unice. Subliniez că sînt foarte credincios. În dimineaţa zilei de 22 am chemat un sobor de preoţi de la episcopie şi în jurul orei 9 s-a făcut o slujbă religioasă în spaţiul liber dintre manifestanţi şi armată. Am remarcat că soldaţii nu mai aveau baionete şi încărcătoare. De altfel, oastea ţării a pactizat cu noi înaintea Bucureştiului. Treptat, masele ajunseseră la poarta sediului judeţean şi aproape că nu-mi dau seama cum am ajuns în scaunul acesta în care mă vedeţi acum. Oamenii căpătaseră încredere în mine. Masele mi-au cerut să ocup acest scaun. Mi s-a părut normal să răspund încrederii lor. Sînt preşedinte al CPUN judeţean, ca rezultat al acestei revoluţii. Nu am visat şi nici nu mi-am dorit acest lucru. Nu-s ahtiat după putere, aşa cum sînt destui de mulţi din CPUN. Sînt unii care, orbiţi de lupta pentru putere, nu prea au timp să se gîndească la binele ţării. Eu nu am nevoie de putere. Puterea mea e pe scenă.

— Şi totuşi exerciţi puterea într-un judeţ care depăşeşte o jumătate de milion de locuitori. Cum te descurci în noianul de probleme şi situaţii inedite?

— Mă sfătuiesc cu nişte specialişti deosebit de competenţi din diferite domenii de activitate. La ceea ce mă pricep mai bine, cum e cultura, arta, învăţămîntul mă implic fără prea mulţi consilieri. De exemplu, acum urmăresc cu perseverenţă înfiinţarea unui centru universitar arădean. Vrem să readucem aici facultatea de medicină veterinară, care a mai funcţionat la noi, apoi să dezvoltăm învăţămîntul superior în toate specialităţile al căror profil se regăseşte în economia judeţului nostru şi a celor limitrofe: chimie alimentară, material rulant, pomicultură-viticultură, marketing. Apoi mai vrem o facultate de drept, una de arte plastice şi un institut teologic. Vrem să se numească „Universitatea Vasile Goldiş". Pînă la alegeri vreau să obţinem toate aprobările. Să rămînă ceva de pe urma „provizoratului" meu!

— Chiar voiam să întreb: ce ai de gînd la alegerile din 20 mai?

— La data aceasta (începutul lunii aprilie), nu-s hotărît ce să fac. Sînt într-o mare dilemă. Dacă aş candida şi aş fi ales, ar însemna să renunţ pentru cîţiva ani la scenă şi asta ar fi cumplit. Dacă nu candidez înseamnă că-n locul meu vine altcineva care, în lupta pentru putere, poate uita de binele ţării. În focul revoluţiei au intrat mulţi neaveniţi printre noi. Cînd am început să facem selecţie, ne-am dat seama că s-au infiltrat şi oameni a căror moralitate era dubioasă. Pînă apare convorbirea noastră va fi luată şi hotărîrea mea. Sînt mulţi care-mi cer să particip. Îmi fixez termen de pe o zi pe alta: „Particip, nu particip!"...

Discuţia a fost iscată şi consemnată de Em. Enghel

(aprilie 1990)

UN SPECTATOR DE ŞCOALĂ NOUĂ
-fals tratat-

> Dragul meu, scriitorii despre care îmi vorbeşti au fost şi ei oameni ca mine ori ca tine. Încearcă deci să scrii cărţi şi apoi citeşte-le singur.
>
> Jules Renard

Prefeţele în teatru par să fie puţin utile. Ce-i pasă spectatorului de gîndurile autorului? Totuşi obiceiul s-a păstrat. Exemplele celebre au întărit obişnuinţa.

În ce mă priveşte am de explicat o veche nostalgie. Personajele unei piese sau cele ale unui roman primesc de la autorul lor un traseu neabătut. Ele se nasc, trăiesc şi uneori se căsătoresc o singură dată pentru totdeauna. Dar vitalitatea unora dintre ele depăşeşte mult cadrul operei în care apar după cum şi absenţa lor din acţiunile altor scrieri este funestă. Totdeauna am fost convins că dacă Sir Falstaff ar fi fost prezent la Elsinor lucrurile ar fi decurs mai bine pentru Hamlet şi toţi ceilalţi. Sau dacă Don José l-ar fi întîlnit în piaţă pe Figaro, gîndurile negre i s-ar fi risipit.

În copilărie am visat totdeauna să fac echipe mai puternice prin gruparea personajelor, de exemplu să scriu o carte în care Poirot, abatele Brown şi Domnul Holmes să colaboreze la elucidarea aceluiaşi caz. Ca să nu mai vorbesc de întristătoarea moarte a lui d'Artagnan, cînd autorul său, mult mai puţin simpatic, văzînd că nu-l mai poate folosi cu succes, s-a hotărît să-l elimine. Şi încă muşchetarul a fost un longeviv!

Piesele mele de acum încearcă, de bine de rău, să rezolve această problemă dificilă — a supravieţuirii marilor personaje, a marilor acţiuni şi a marilor replici chiar. Căci autorul lor nu se simte deloc în stare să creeze o nouă Antigonă, o nouă Doamnă Bovary sau un nou Napoleon, ci abia dacă va putea să le manevreze după slabele lui puteri în acţiuni diverse, după cum îi dictează ideile, nevoile şi visele adolescenţei.

Istoria şi mitologia sînt potrivite pentru stingerea în diferite fantezii a nemulţumirilor pe care istoria cea adevărată le lasă oricărui cititor. Să ne închipuim o coaliţie Mihai — Ştefan contra lui Baiazid. Cum s-ar comporta Dalila în rulota generalului Rommel? Iată subiecte ce-şi aşteaptă, cu personajele pregătite, rezolvarea. Nu ne putem permite luxul de a abandona personajele şi replicile strălucite cu care civilizaţia ne-a dăruit. Credeţi însă că lor le va conveni o întîlnire care să le forţeze inteligenţa, puterea sau chiar ticăloşia? Eu sînt sigur că da.

Literatura şi istoria ultimelor trei-patru mii de ani fac din dramaturg un copil aşezat în faţa unui tort mare cît Mont-Blanc-ul. Pentru a preveni o indigestie spectatorii trebuie să participe toţi alături de el.

> Parodie? Poate fi viaţa unui om parodia unei cărţi?
>
> Camil Petrescu

La o întrebare retorică a unui personaj al lui Camil Petrescu pot da, împotriva aşteptărilor, un răspuns afirmativ: da, viaţa unui om poate fi parodia unei cărţi; sau a mai multora. După cum acestea sînt bune sau rele şi după cum calitatea parodiei este mai bună sau mai rea, viaţa individului este interesantă sau nu.

Se spune că un roman al lui Goethe a determinat un lanţ de sinucideri mimetice. Nu. Parodice! Nimic nu-i mai hazliu decît să iei cărţile de bune şi să-ţi zbori creierii.

Aşadar ce este o piesă de teatru? Este parodia unor existenţe care sînt parodia altor piese care... Un text pentru teatru este, pentru că operează cu personaje, o parodie de ordinul **n** a existenţei celui dintîi troglodit.

Demult, cînd zeii trăiau printre oameni şi limbile nu se diferenţiaseră, totul era mai direct, mai pur, lipsit de aerul de comedie pe care inevitabil îl au toate faptele. Totuşi, de cîte ori vorbim despre acele vremuri fericite, n-avem cum s-o facem fără a le trece prin memoria încărcată de lucruri mult mai recente. Aşa încît vieţile strămoşilor par nişte parodii ale unor cărţi mult mai tîrzii.

Să nu credeţi însă că asta falsifică realitatea. Doar vechii egipteni îşi aveau, în aceeaşi măsură ca şi noi, prostiile, ambiţiile şi trivialităţile lor, încît, înlocuindu-le cu altele, mai proaspete, nu se schimbă mare lucru.

De aceea piesele „istorice" încep să fie parodii proaste de cum îşi propun să fie serioase.

Acum despre intertextualitate. Procedeul este desigur foarte vechi. L-am întîlnit doar şi la Jerome K. Jerome, şi la Caragiale, nici vorbă. Dar cea dintîi formă de intertextualitate, de interoralitate de fapt, este cea introdusă prin **vorba ceea...**

Arta citirii nu este cine ştie ce tehnică. Doar slăbiciunea oamenilor de a apela la o sursă de autoritate sau, dimpotrivă, de notorie prostie pentru a chema respectul sau rîsul. În teatru mai ales o replică verificată face cît două.

Şi-apoi cum să fii natural dacă nu folosind vorbe ale unor personaje care imită oameni naturali care... şi tot aşa. Sigur că asta ajunge să ridiculizeze anumite caractere dar numai pe acelea care sînt neserioase şi-şi aleg din tezaurul literaturii exact prostiile.

Un lucru de care trebuie să ţinem seama este alunecarea continuă spre ironie datorită introducerii unor texte străine de cel propriu. Dar teatrul este o artă ironică. Gîndiţi-vă la **Hamlet**, la toate piesele lui Cehov şi mai ales la **Romeo şi Julieta**. Să-ţi tai beregata din cauza unei neînţelegeri provocate de îmbolnăvirea unui călugăr: curată bătaie de joc. Dar şi dacă ar fi apărut călugărul în ultima clipă împiedicînd moartea lui Romeo, totul terminîndu-se c-o nuntă — ceea ce n-ar fi fost neobişnuit pentru teatru — atunci chiar ar fi fost ironizate personajele, aşteptarea spectatorului şi convenţia geniului. Din această dilemă Shakespeare nu putea ieşi.

Cu sau fără intertext, teatrul este o artă care se parodiază pe sine şi-n fericirea şi-n nefericirea finalurilor. Autorul de texte pentru teatru este un comediant şi cu cît îşi va lua în serios condiţia cu atît va fi mai bine. De nu, va fi un măscărici involuntar. Piese mai nostime decît cele proletculte nici nu cred să existe.

Aşadar: ironie mereu şi mereu parodie!

„Trebuie să recunoşti, domnule, că toate acestea au un straşnic aer de parodie" îi spune Jupîniţa lui Andrei Pietraru. Dar Andrei, prost, n-a recunoscut.

No, ce-i grămatica?
I.L. Caragiale

Retorica teatrului se deosebeşte grav de a prozei sau a poeziei. Vorbesc personajele. Autorul rămîne ascuns. Toate prostiile pot să fie atribuite lor, în nici un alt gen autorul nu e atît de predispus să scape basma-curată.

Autorul nu poate de fapt nici măcar interveni în destinele eroilor altfel decît respectînd o anumită coerenţă. Îi rămîne doar vorbirea lor, sintaxa ei, gramatica, în fine... Iată un exemplu. Să zicem că Regele Soare îl înghesuie cu pretenţii pe Colbert:

REGELE SOARE **(distrat):** Frumoasă vreme, domnule.

COLBERT (supus): Splendidă, majestate...

REGELE SOARE: Mi-ar trebui trăsuri noi, aşadar.

COLBERT **(tuşeşte încurcat):** Să ne gîndim majestate... Să căutăm...

Asemenea dialog e plauzibil istoriceşte, dar din punct de vedere dramatic e complet stupid. Didascaliile sînt inutile căci rezultă din replică. Prin lexic şi sintaxă dialogul e plat. Spectatorii cască; să mai încercăm.

REGELE SOARE **(bea pînă la fund):** Ehei! Colbert! Ce soare!

COLBERT **(abia îşi moaie buzele):** Splendidă vreme, nu zic...

REGELE SOARE **(sare-n sus):** Să cumpărăm trăsuri! Caleşti noi!

COLBERT **(inecîndu-se cu vinul):** Hm-hm, să ne gîndim... să... ho-ho.

Acum indicaţiile ajută replica şi cuvintele bat şi ele mai bine şeaua iepei regale, textul e mai viu. Totuşi convenţia persistă. Încă o dată.

REGELE SOARE: Aha! Se zvîntă şleaurile! Eh?

COLBERT: Să hie al dracu' care mai are un ban!

REGELE SOARE: Trei piţule pentru-un cap de funie oi găsi eu!

COLBERT: Iacă vorbă şi la matale! Parcă n-o să caut!? Mai mult de hatîrul coanii-mari că pe dumneata tot nemulţumit te văd. Aşa te-am pomenit!

Evident dialogul nu mai are legătură cu Colbert şi Ludovic dar exprimă mult mai apăsat, deşi mai aluziv, acelaşi lucru: un stăpîn cere bani de la o slugă zgîrcită pentru un gust extravagant. Parantezele inutile lipsesc, lexicul contrastează plăcut cu înaltele feţe ale vorbitorilor, memoria se dezmorţeşte. E aproape bun şi din încă două-trei încercări poate ajunge chiar să scapere căci deocamdată ritmul e imperfect, accentele căzînd cînd prea des cînd prea rar, hurducînd caleaşca. Apropos, observaţi că trăsura lipseşte din text în ultimul caz.

În primele variante se păstrează verosimilitatea istorică. În ultima ea nu se pierde complet, cine ştie cum îşi vorbeau de fapt cei doi în intimitate?, dar se cîştigă în atractivitatea comunicării.

Deci autorul e singur cu replica, cu gramatica teatrală. Dar e timpul să ne întrebăm ce e gramatica. Răspunsul vine scurt: „Iaste o ştiinţă ghespre cum lucră limba". Şcolerul, prost cumu-i el, are o intuiţie bună, semn că autorul nu s-a deghizat complet. Limba „lucră" singură, are anumite legi de acţiune. Iluzia în care ne-am legănat pînă adineauri, că autorul poate interveni, se pulverizează. Nu mai rămîne absolut nimic. Limba, personajele, acţiunea au (cînd nu sînt siluite de niscai nechemaţi) o autonomie absolută. Amestecul dramaturgului în această lucrătură este o forţare inadmisibilă.

Ceea ce autorul are de făcut, şi doară nu-i puţin lucru, este să aleagă personaje, scheme, tipuri de limbaj, iar apoi să le lase să lucreze singure. E foarte greu de rezistat şi chiar autorul acestor rînduri îşi mai bagă nasul în propria piesă realizînd astfel doar stricăciuni. Strădania sa ar trebui să fie nu să ţină coarnele plugului, ci să îndrăznească să umble pe unde-l trag boii. Iată metafora perfectă a piesei autoreglate. „Bravo mă! prostovane!"

Nu despera, tinarule! a mai rămas un ministeri...
I.L. Caragiale

Aşadar textul pentru teatru dă dovadă de o remarcabilă homeostazie atunci cînd nu este constrîns de cine ştie ce teze, antiteze şi proteze. Acceptată ideea că orice bruscare îl deteriorează, poate fi lăsat să-şi caute singur echilibrul ca un ou într-un castron.

Totuşi se pune problema, într-o lume în care totul s-a scris, ce-i mai rămîne, ce mai atrage spectatorul. Respins la toate ministerele ca un copist fără protecţie, autorul nu trebuie să dispere. A mai rămas unul. Numele lui, conform celor presupuse, a fost găsit de altcineva: ministerul adevărului. Aici Smith al nostru va fi primit cu braţele deschise numai că, spre deosebire de acţiunea romanului ştiut, el este liber să afirme că doi şi cu doi fac patru. Chiar obligat.

Acesta e rolul autorului de teatru. Să afirme evidenţa. În realitate 2+2=5 poate deveni o chestiune de prudenţă, principiu, orgoliu, strategie, etc.; iar omul nostru va spune răspicat: patru! Zice naivul Camil: „Dumneata ai putea accepta ideea că 2+3=6?" Cum de nu! Se înşela Ruscanu al său crezînd că a dat un exemplu zdrobitor. „Sau a unui cerc pătrat?" insistă Ruscanu. Fireşte. E drept că Rostogan se cam enervează cu Pămîntul: „Dacă se-nvîrte, cumu-i? În trei colţuri, animale?", dar imediat e gata să afirme că are „patru emisferuri". No, vezi numa!!

Mizerabilii îşi fac de cap!
I.L. Caragiale

Ast ultim şi scurt paragraf are pretenţia să-l întrebe pe răbdătorul cititor spectator: are domnia-sa nevoie de teatru? Nu că ne-am sista demersul în caz de răspuns negativ. Pentru mine unul genul acesta de-l comit este ca loteria pentru un porttabac cu muzică — nu-l cîştig decît eu. Dar faptul de a juca, de a aştepta să vedeţi dacă a murit francul n-ar trebui să vă fie indiferent.

Aveţi nevoie de teatru? De teatrul meu? Pentru a păstra, cum se cuvine, deschis finalul rîndurilor de faţă eu mă opresc cu toată modestia chiar aici.

Horia Gârbea

UN NOU TEATRU: EXCELSIOR

INTERVIU CU ION LUCIAN

— Cum s-a născut ideea Teatrului Excelsior?

— Din discuțiile pe care le-am avut cu foștii mei colegi de la Teatrul „Ion Creangă" am constatat că ei vor să pună în continuare accentul pe repertoriul de tineret. Ca să nu mai vorbim că, așa, la cei peste 200.000 de copii ai capitalei, un singur teatru nu poate acoperi necesitățile acestora. Iată de ce i-am solicitat Ministerului Culturii posibilitatea de a face o trupă particulară de teatru pentru copii. Lui Andrei Pleșu i-a plăcut foarte mult ideea, a spus că vrea să mă ajute, mai ales pentru început, și așa s-a născut acest teatru, care este sub directa oblăduire a Ministerului Culturii. După ce am căutat în tot Bucureștiul, am găsit sala dezafectată a fostului cinematograf „Excelsior", pe care a folosit-o la un moment dat Teatrul „Țăndărică" și care ulterior s-a transformat într-un depozit de cărți vechi al Academiei. Am găsit înțelegerea cuvenită, Academia a fost de acord să ne cedeze acest spațiu, cu condiția ca și noi să le oferim un spațiu corespunzător pentru depozitarea cărților.

— Va fi nevoie, totuși, de o investiție serioasă?

— În ideea de a readuce în circuitul teatral o asemenea sală, atît Ministerul Culturii cît și Ministerul Economiei mi-au oferit sprijin material pentru reamenajarea sălii. Sperăm că în toamnă vom avea o nouă sală de teatru în București, de cea mai frumoasă și elegantă formă. Exact în piața de lîngă fostul C.C., pe strada Academiei, acolo unde în timpul Revoluției din decembrie s-a tras asupra copiilor și au murit copii, copiii vor avea un teatru al lor.

— Ce ne puteți spune despre trupa acestui teatru?

— În afară de mine, ea e formată din cinci colegi de la Teatrul „Creangă" și anume Daniela Anencov, Genoveva Preda, Paula Sorescu, Victor Radovici și Vasile Mentzel. Vom avea în plus opt posturi care vor fi ocupate, prin rotație, de actori foarte tineri și absolvenți ai Institutului de teatru. S-a angajat deja la noi Nicu Alifantis, care va gira compartimentul muzical al teatrului nostru.

— Faptul angajării presupune deja existența unei scheme de funcționare?

— Bineînțeles. Există ca teatru de la 1 aprilie și vă asigur că nu mi-a fost deloc frică de această dată.

— E un risc asumat.

— Un risc asumat e o victorie în perspectivă.

— Cu ce veți începe?

— Voi începe cu refacerea muzicalului **Mușchetarii Măgăriei Sale,** scris de mine și de Virgil Puicea, care este un pamflet sub formă de fabulă împotriva monarhiei totalitariste și a cortegiului ei de „binefaceri". De ce m-am gîndit la piesa asta? Pentru că și ea, chiar dacă noi am jucat-o ca spectacol pentru copii, a fost interzisă din cauza similitudinilor cu decedatul sistem. Praghezii au jucat-o și ei cu succes, însă în forma inițială, ca un spectacol pentru adulți. Paralel, voi face spectacolul **Nu treziți un copil care visează** de Eugen Ionescu (e vorba de **Povești** de Eugen Ionescu, jucată și la teatrul „Creangă", cu titlul **Imaginile sînt imagini**) și un musical S.F., intitulat **Ta-Ga-Ta contra lui Ge-De-Lin** (Tapajul, Gălăgia și Tămbălăul contra Generatorului De Liniște), scris tot de mine și Virgil Puicea. Gîndite inițial ca apariții de basm, personajele piesei și-au conturat acum un aspect ceva mai contemporan și actual, semănînd chiar cu unii tineri de pe străzile noastre. Sigur, sînt doar primele titluri pe care le avem în vedere. Am multe intenții și proiecte. Pe plan național vreau să constitui un club al prietenilor teatrului, un grup de scriitori „ai casei", care să scrie special pentru noi. Pe plan internațional, la viitorul Congres al ASITEJ de pe 19—28 mai, de la Stockholm, vreau să fac un apel tuturor colegilor din lume pentru a ne trimite cele mai valoroase texte contemporane pentru copii. Am în proiect constituirea unui centru vizual și a altuia de lectură, tot pentru copii, holul teatrului urmînd să găzduiască și el expoziții de desen și pictură ale copiilor. Mai vreau să reactivez fostul club intitulat **Ghioceii teatrului,** care va fi un fel de cerc de inițiere a copiilor în arta teatrului, nu în sensul de a-i transforma în „artiști amatori", ci în dorința de a-i familiariza cu noțiunile elementare ale artei spectacolului.

— Aveți o foarte bogată experiență internațională. În trecut, cu Teatrul „Ion Creangă" al cărui director ați fost, ați participat la marile festivaluri teatrale internaționale de profil, iar mai apoi, rămînînd același neobosit și redutabil animator de trupe, ați organizat impresionante turnee în străinătate, spectacolele dumneavoastră jucîndu-se în Statele Unite ale Americii, Canada, Cuba, Japonia. V-ați gîndit și la posibilitatea creării unui festival internațional de teatru pentru copii la București, pe care să-l organizeze chiar teatrul dumneavoastră?

— Sînt fericit că mi-ați pus întrebarea asta pentru că ideea acestui festival o aveam mai de mult, dar pînă acum n-am avut voie nici măcar s-o pomenesc. Cînd teatrul nostru va fi apt pentru a primi oaspeți, intenționăm să facem mai întîi cîteva schimburi internaționale, unele fiind deja în curs de perfectare, și apoi chiar microfestivaluri, să le spunem pregătitoare. Voi putea în sfîrșit, și eu să invit un Comitet executiv al ASITEJ la București, să prezint activitatea tuturor teatrelor pentru copii din țară, organizînd un ciclu de reprezentații la care să participe și teatrele „de proză" cu spectacole pentru copii.

— Cînd credeți că va bate gongul inaugural al teatrului Excelsior?

— Dacă șantierul de construcții va înțelege importanța acestei lucrări, o dată cu începerea școlilor și a stagiunii teatrale, pe 15 septembrie.

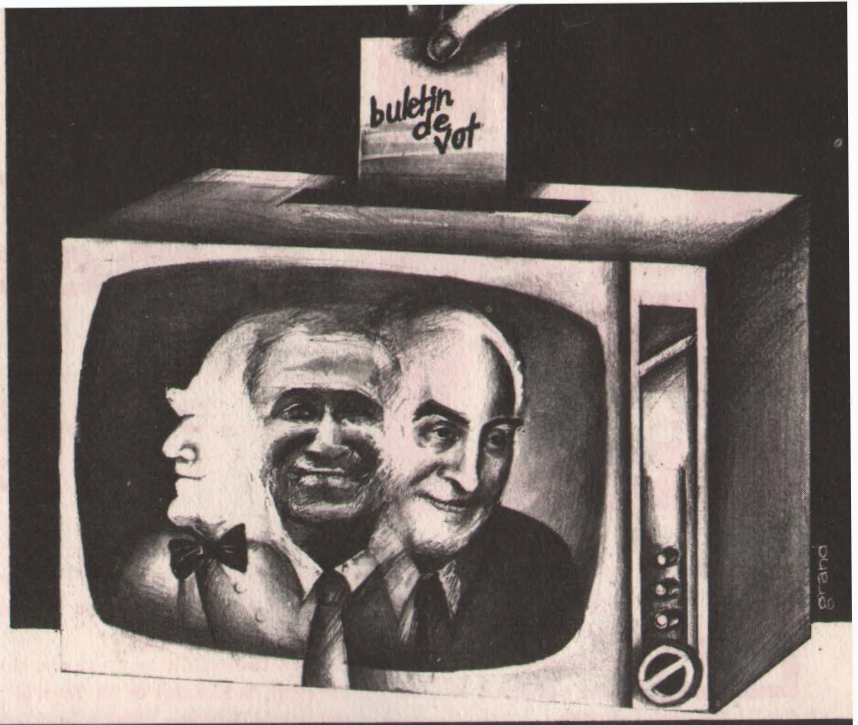
— Ce va mai face pînă atunci actorul Ion Lucian?

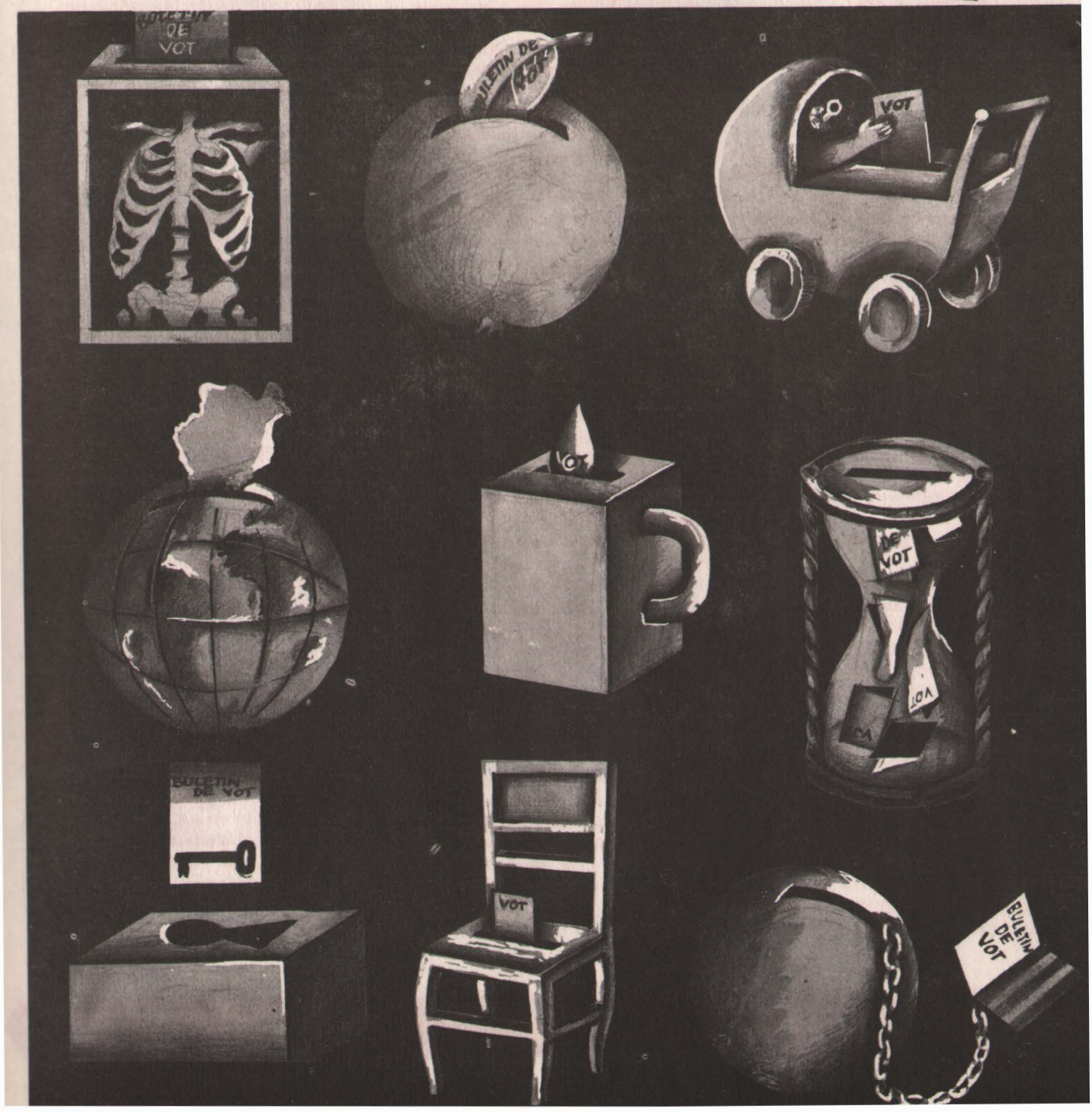
— Am fost invitat să particip la festivalul **Franco-phonies theatrales** la Mantes-la-Jolie. Am transformat invitația personală în participarea cu un spectacol și mă voi duce cu **Contesa** de Eugen Ionescu, în varianta nouă, cu trupa Excelsior. În continuarea acestui festival, personal sînt invitat la **Château théâtre de Roquefère** cu un recital de poezie românească, clasică dar și proprie. Mă reîntorc apoi la șantier și la pregătirea deschiderii stagiunii. Concomitent, voi juca în continuare în spectacolele Teatrului de Comedie în care sînt distribuit. Cam atît pentru moment. Deși nu cred că mă voi „rezuma" la atît. Pe 4 noiembrie împlinesc 50 de ani de teatru și cred că trebuie sărbătoriți tot printr-un spectacol.

convorbire consemnată de
Vasile Hâncu
la 8 aprilie 1990

DESIGN ELECTORAL

ADRIANA GRAND





a. grand

INEVITABILUL CARAGIALE

O GAZETĂ LIBERALĂ ŞI "CRIZA LITERARĂ"

Ziarul Secolul XX, organ al Partidului Naţional Liberal, îşi începe apariţia la 22 apr. 1899, ca satelit al Voinţei naţionale şi „identic" Liberalului din Iaşi, încetînd odată cu nr. 3481/4 nov. 1911. El cuprinde, deci, un deceniu „caragialian" deplin, cu evenimente marcante, scandalul Caion, exilul, aderarea la conservatorii democraţi, sărbătorirea, 1907, afacerea De Lorde etc. Faima autorului era incontestabilă, iar ziariştii Secolului, aliaj de inconformism modernist şi temperanţă clasicistă, prezintă toate avantajele unei studieri nuanţate. Patru sînt autorii interesanţi, în cazul nostru, de aici: D. Karnabatt, Grigore Tăuşan, Mihail C. Bunescu şi N. Pora (N. Pralea), neglijaţi, ca mulţi alţii, în exegeză. Dar, să nu ne grăbim, ci să mergem agale pe firul apei.

Cea dintîi referire la Caragiale, din cele aproape 300 existente în cele 14.000 de pagini ale ziarului, apare la 22 iun. 1899 (nr. 51), unde autorul **Năpastei** este citat cu **În Nirvana**, la 10 ani de la moartea lui Eminescu. Însă prima notă mai substanţială vizavi de teatrul său apare sub semnătura A. (= Gh. Adamescu) în nr. 138/7 oct. 1899, p. 2, la **Cronica teatrală**, unde, alături de **Femeia**, de Hasdeu şi **Patrie**, de V. Sardou, sînt citate **D'ale carnavalului** şi **Năpasta**. Publicul n-a fost nici ostil, nici entuziast la reluarea pieselor. „Negreşit, valoarea literară a acestei lucrări e foarte mică, dar tipurile de mahala perfect copiate şi redate sînt vii şi tocmai viaţa aceasta dă lucrării o oarecare trăinicie". Mai ales Catindatul, zice cronicarul, generează forţa comică a textului. Cît despre **Năpasta**, ea este o „concentrată dramă", unde Nottara oferă „una din cele mai splendide creaţii ale sale"... şi atît. Anul 1899 se încheie cu o manifestare de simpatie faţă de Caragiale, revista declarîndu-se de acord cu atacul acestuia la adresa lui Scarlat Ghica (numit aici „Ghica nulă") din **Universul** (Cicală, **Turbarea la Teatrul Naţional**, nr. 187/5 dec.).

Asupra subiectului se va reveni după un an (Rip, **Scandalul de la Teatrul Naţional**, nr. 479/9 dec. 1900), dar exact în sens invers, prin incriminarea „scandalagiului": după ce directorul Societăţii Dramatice a programat **Noaptea furtunoasă**, chemîndu-i pe neaşteptate pe actori într-o zi de relaş, Caragiale „apare ca o bombă pe scenă şi mai furtunos decît noaptea piesei sale, începe a zbiera şi a înjura pe actorii cari şi-au permis a fi gata să-i joace piesa". „Turbatul autor n-a ţinut seama de nimic, a insultat din nou pînă şi pe artiste. Din fericire a venit şi d. director, care a reuşit să-l îmbuneze dîndu-i un bilet de o sută de lei. În orice ţară, un asemenea scandalagiu ar fi fost luat de o parte oarecare a pantalonilor şi azvîrlit afară. Şi acest domn a fost odinioară director general al teatrelor şi azi este membru în comitet. La aşa guvern, aşa direcţie şi la aşa direcţie, aşa membru!" (Se ştie rolul de „cal de bătaie" al Naţionalului în politica vremii, se ştiu şi motivele care-l supărau pe Caragiale, de multe ori jucat semi-clandestin şi, deci, fără plată, dar se ocoleşte îndeobşte, din găunoasă pudoare, arghirofilia sa. „Cel mai sociabil scriitor român" a fost şi unul din cei mai pitoreşti — cum să spunem — tocători de bani din literatura noastră!). Alături de „fireştile" atacuri ale opoziţiei liberale la adresa conservatorilor (v. editorialele semnate de G.C. Dragu şi crunta ironizare a lui Maiorescu, Take Ionescu, P.P. Carp, C.R. Motru, N. Filipescu, Delavrancea) în dec. 1900, nr. 483, intîlnim o analiză a crizei literare, făcută de D. Karnabatt, sub pseudonimul Censor, pe vechiul (şi foarte actualul) lamento al interesului pentru politică, în dauna artei. E nimerit a cita pe larg, la ora noastră de azi: „Îi dai publicului o pagină din Odobescu sau Alecsandri, dar publicul preferă un discurs de-al lui Fleva sau Barbu Păltineanu. Deschizi publicului Teatru şi Operă, publicul vine în tribunalele Camerei pentru a se amuza de mimica lui Delavrancea. Vor trece ani şi ani de cultură pentru ca publicul nostru să simtă nevoia literaturii lui Odobescu, Alecsandri, tablourilor lui Grigorescu şi Loghi, sculpturilor lui Stork. Pînă atunci însă criza literară va fi permanentă. Se va echilibra bugetul, se va plăti cuponul, ne vom scăpa de criza financiară, dar pentru a scăpa de criza literară şi artistică, cine ştie cîţi ani vom mai aştepta!", scrie emulul macedonskian. Tot Karnabatt, scriind de „Junimea" (nr. 484/15 dec. 1900) îl omite pe Caragiale dintre membrii acesteia. Cu numai două zile înainte, ocupîndu-se de ancheta lansată de Cerchez şi Păşcanu în **L'Indépendence Roumaine**, mai precis, de răspunsul lui Caragiale, deoarece nu avem obiceiul de a ne preocupa de glumele, pe cît de paradoxale, pe atît de naive, pe cari le inspiră berea de la Cooperativă". Îi laudă în schimb, Al. Lahovary, liberalul de la **Indépendence** şi pe Th.D. Speranţia (despre ancheta cu pricina, am scris pe larg altădată). Dacă D. Karnabatt atacă răspunsul lui C.R. Motru la aceeaşi anchetă (nr. 525/10 febr. 1901), reclamînd citirea lui Alecsandri şi a lui G. Alexandrescu, alături de cea a lui Caragiale şi Coşbuc, în schimb, conform bunei practici a ziarelor de atunci, de a nu amesteca resentimentele personale cu poziţia de ansamblu a publicaţiei, jubileul lui Caragiale este menţionat cu sintagma „eminentul dramaturg". „Nu ne îndoim", se arată în nr. 522/7 febr. 1901, „că numeroşii admiratori şi prieteni ai acestui fruntaş al literaturii române vor ţine să-i facă o demnă şi frumoasă manifestaţie de simpatie". Mai mult, cînd Caragiale întreprinde o acţiune lăudabilă socialmente, el nu este depreciat pe motivul mai vechilor atitudini reprobabile. Astfel, Censor (Karnabatt) apreciază lecţia dată de dramaturg publicului de la Ateneu (**Im-**

presii zilnice, nr. 526/11 febr. 1901), care „nu știe să asculte": „Caragiale nu și-a pus mîinile în șolduri, dar și le-a încrucișat în semn de suveran dispreț și le-a tras o morală mai drastică ca acelea pe care le trage la Cooperativă umililor săi admiratori", „Sperăm", încheie autorul, „că publicul se va disciplina, în caz contrar... într-o bună zi va da peste unul mai al dracului decît Caragiale".

Semnele viitoarei atitudini a ziarului în procesul Caion încep să apară. La 28 apr. 1901, Graal are cuvinte de laudă pe marginea broșurii lui Caion despre Iisus („Talent real, tînăr dar distins"). La 23 mai, apare cronica favorabilă a lui Macedonski la volumul **Crinii albi** de D. Karnabatt („rarul poet al acestui timp vulgar") și se incriminează atacul din **Depeșa** la adresa autorului **Thalassei**, carte a cărei „necunoaștere" este deplînsă de Karnabatt (nr. 669/5 aug. 1901), menționînd că, totuși, unicul romancier al nostru e Duiliu Zamfirescu și că **Patrie și familie**, romanul anunțat cîndva de Caragiale, ar fi fost unul în care „autorul **Făcliei de Paști** putea face desigur o dovadă și mai puternică a puternicului său talent". Aristocratismul estet al macedonskianului se afișează curînd (nr. 717/6 oct. 1901): „De unde pînă acum «maestrul» își lua halba obișnuită sau încheia noaptea cu șvarțul la «Cooperativa», unde-și dau întîlnire sincerii săi admiratori și întreaga liotă de scriitori, Caragiale a luat ferma decizie de a se strămuta alături, la berăria «Azuga», cu care a încheiat un contract". Între timp, adevărații scriitori, ca Macedonski, trec „peste mișelia contemporană" și „continuă în singurătate stingherul lor cîntec". Cît de „stingher" era acest cîntec, o va demonstra procesul Caion...

Dan C. Mihăilescu

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

Valeriu Moisescu

Spectacolul de teatru nu se poate mulțumi cu rolul de amplificator acustic al cuvîntului scris, dar nici nu poate cu tot dinadinsul să se transforme într-o stație de bruiere a literaturii dramatice.

Vorbirea scenică nu e o rostire pe de rost, ci **cu** rost.

Oamenii de teatru care se tem de insuccess vor cunoaște anevoie succesul. Prudenți sau înspăimîntați de posibilitatea rătăcirii și de obsesia eșecului, ei nu se vor aventura niciodată în necunoscut. Evitînd riscurile, vor evita drumurile nebătătorite, negîndu-și astfel inconștient dîrvnitul statut de creatori.

Un personaj ilogic nu încetează de a mai fi un personaj, oricît de absurd ar gîndi și acționa. Logica „bunului-simț" nu trebuie să se substituie logicii personajului; căci există o logică a absurdului care, din fericire, nu izbutește să demonstreze, nici în viață și nici în teatru, absurditatea logicii.

Creația nu cunoaște superlativul, deoarece fiind prin definiție unică nu îngăduie nici unul din gradele de comparație. Însăși noțiunea de creație reprezintă un superlativ.

Un regizor care sacrifică **actorul** pentru a se pune cu orice preț pe sine în valoare e la fel de aberant în teatru precum un șef de orchestră care despică aerul cu mîinile, dirijînd un concert înregistrat pe bandă de magnetofon.

Concepția și viziunea regizorală sînt produsul analizei și tălmăcirii într-un limbaj specific a unui text anume. Dar, din păcate, între tălmăcire și răstălmăcire adeseori nu intervine decît un pas în plus. În artă, a îndrăzni presupune — după cum spunea Cocteau — „tactul de a ști pînă unde poți merge prea departe".

Totdeauna, în viață, minciuna prosperă și înflorește acolo unde se cere cu prioritate atingerea scopului, fără asigurarea mijloacelor. În arta spectacolului, lucrurile se petrec oarecum invers: falsul, neadevărul, făcătura apar de obicei atunci cînd se urmăresc cu prioritate mijloacele, fără înțelegerea și clarificarea scopului.

Talentul pentru teatru al românului îmi pare o moștenire ancestrală. Nu cumva histrionii se recrutau dintre vechii locuitori ai Histriei? Căci în latină histricus înseamnă în același timp și locuitor al Histriei și om de teatru.

Într-o mizanscena arhiprăfuită, rezultat al unei lecturi amorfe, îngrădită de blocaje conceptuale, „modernitatea cadrului scenic" nu rezolvă, ci mai degrabă dizolvă contemporaneitatea spectacolului, amintind de tentativa unor bătrîne doamne care își imaginează că întineresc arborînd dezinvolt o minijupă. Din păcate, în materie de înveliș, „efectul" nu ascunde, ci mai degrabă valorifică defectul. Calitatea unui produs — fie și artistic — nu se rezolvă prin ambalaj.

Trecerea ciclica a artistului român de la complexe de superioritate la complexe de inferioritate reprezintă un fenomen primejdios, menit să genereze confuzie. Reintegrarea în circuitul artei și culturii europene nu se realizează nici prin modestie exagerată, nici prin suficiență obtuză. Busola nu este un instrument axiologic, iar certificatele de „bună purtare artistică" nu se eliberează în funcție de răsăritul sau apusul soarelui. E de discutat în ce măsură destinul artei se confundă sau se confruntă cu destinul artistului. Mi se pare, oricum, o îndatorire morală aceea de a ne feri de concluzii pripite, înainte de a întreprinde o analiză serioasă asupra acestei delicate probleme.

O LEGENDĂ MAI PUȚIN

Mai ales cînd se aniversa „Revoluția de Eliberare Socială și Națională Antifascistă și Antiimperialistă" (Doamne, cîte nume a schimbat, în 45 de ani, evenimentul de la 23 august, după voia puternicilor de aici și de aiurea — caz unic în istoria lumii), printre fotografiile netrucate din interminabilele „documentare" figura și aceea a clădirii Teatrului Național din București, cu mențiunea că ea a căzut victimă bombardamentului din 25 august 1944. Zidurile înnegrite ale edificiului fără acoperiș din vecinătatea Palatului Telefoanelor, forfota Căii Victoriei încremenită în imaginea-document degajă atmosferă zilelor de răscruce națională. Cei vîrstnici nu le-au uitat, cum niciodată n-au uitat sălbăticia atacurilor aeriene dintre 4 aprilie și 27 august 1944.

Despre tragedia Teatrului Național nu s-a vorbit deschis de peste patru decenii, astfel încît explicația la fotografia amintită a intrat în conștiința noilor generații fără un examen critic.

Așadar, în 25 august 1944 am pierdut în adevăr casa lui Matei Millo și a lui Constantin Nottara? Au nimicit bombele istoricul așezămînt de la 1852 în ri[d] cu alte clădiri particulare sau publice? Mai întîi, o paranteză. Doar în vale, în spatele parcajului pentru mașini, cîteva magazii stinghere — semn mustrător din alte timpuri.

Pînă de curînd au supraviețuit încăperile fostei direcții a Naționalului, în panta străzii ce duce spre blocul-turn. Cu evlavie urcăm bătrîna scară interioară de lemn. Pe aici trecuseră Alecsandri și Caragiale, Hasdeu și Delavrancea, Davila și Pompiliu Eliade. Toți făuritorii de clasicism românesc. Renovată, această clădire-anexă, fosta direcție a Teatrului Național, putea adăposti muzeul teatrului nostru. Au căzut și aceste ziduri, prin anii '80. Greu s-a despărțit de viață bătrînul nostru Teatru Național...

Soarta i s-a pecetluit însă în anii 1946-1947, împotriva voinței naționale, tocmai pentru că era un simbol al spiritualității românești. În după-amiaza zilei de 25 august 1944, asupra edificiului au căzut bombe incendiare. A ars acoperișul, s-a distrus lemnăria din interior, mobilierul. Zidurile însă, așezate pe temelii solide, au rămas în picioare. Speranțele erau mari. Directorul teatrelor, Victor Eftimiu, sprijinit de ministrul național-țărănist, Ghiță Pop, a inițiat constituirea unui fond pentru repararea clădirii. Arhitecții și constructorii consultați, nume prestigioase, avizau favorabil planurile de reamenajare. Dar, pe la începutul anului 1946, în cercurile oficiale se vorbea tot mai des despre demolarea clădirii și construirea unui alt teatru pe același loc. Cel care a blamat cu îndîrjită consecvență această manevră de inducere în eroare a opiniei publice, explicînd cu înaltă competență avantajele reparării edificiului față de ridicarea lui din temelii, a fost marele inginer constructor Emil Prager. Strălucitul urmaș al lui Anghel Saligny a făcut uz de întreaga sa autoritate, dar „nu sînt vremile sub om, ci bietul om sub vremi".

Prin amabilitatea actriței Elvira Godeanu și a regizorului Mihai Berechet sîntem în posesia unei scrisori adresate de Emil Prager dramaturgului Al. Kiriței, inspector în Ministerul Artelor, datată 14 noiembrie 1946. Reproducem pasajele revelatoare: „Răspund primei tale întrebări: După părerea mea, hotărîrea Ministerului Artelor de a decide dărîmarea fosteiclădiri a Teatrului Național din București — distrusă de bombardamentele germane din 1944 — constituie o greșeală din următoarele puncte de vedere: Este vorba de unul din puținele monumente vechi rămase în capitală, din realizările de acum aproape 100 de ani și avînd un caracter de simbol al epocei. Localul vechi poate corespunde și azi în suficientă măsură scopului de a adăposti un ansamblu de Teatru Național, atît ca volum de sală (circa 800-900 locuri), cît și ca volum scenic, degajamente și decoruri. Acustica vechii săli era considerată unanim drept excelentă. La întrebarea privind latura tehnică răspund că: Zidăriile vechii clădiri se prezintă și azi în bună stare, putînd suporta refacerea vechiului local și chiar oarecare importante amenajări și modificări de structură destinate a crea eventual un mare foyer în subsol, modificări tehnice în instalațiunile sălii și scenei etc. (...) Și ca concluzie? Cred că soluția sănătoasă ar fi a se construi degrabă acoperișul distrus de foc peste vechile ziduri ale teatrului (așa cum am propus și în 1944 la întrebarea ce mi s-a pus de directorul general din acele timpuri) și a se amenaja apoi în cele șase luni următoare interiorul teatrului, cu unele amenajări posibile (foyer, scenă, coridoare, mobilier, mecanisme, instalații etc.) in același stil, culoare și dacă se poate și acustică, păstrînd generațiilor viitoare ceva din emoția artistică a făuritorilor primului teatru românesc".

Doar șase luni îi trebuiau eminentului profesionist ca să redea țării unul dintre marile ei așezăminte de artă. Urmează însă luni de stăruințe zadarnice, de campanii în presă înfierbîntate și neluate în seamă. Verdictul era dat. La finele lui noiembrie 1947 zidurile Naționalului sînt sfărîmate. Buldozerele aparțin altei epoci. Acum acționează tancul.

Ne întrebăm, cum ne-am întrebat cu toții și în acești ani cînd sub ochii noștri cădeau podoabele spiritualității naționale: cum a fost posibil?

Teatrul Național era, repetăm, un simbol al vieții noastre spirituale. Bombele incendiare din august 1944 au făcut un nesperat serviciu profanatorilor de neam și țară care netezeau drumul „culturii noi". Curînd, apăreau cu geamantanul și consilierii artistici hotărîți să-i școlească în arta românească a teatrului pe Ion Manolescu, Gh. Storin, Maria Filotti, Nicolae Bălțățeanu, Aura Buzescu, George Calboreanu, Mihai Popescu, Timică, Ion Manu, Ciprian, Maximilian, Lucia Sturdza Bulandra, Ramadan, Sonia Cluceru. Crunte vremuri...

Dacă Teatrul Național a dăinuit în spirit după risipirea lăcașului, domniilor lor actorilor le datorăm sfînta păzire a menirii sale: „creșterea limbii românești și a patriei cinstire".

Ionuț Niculescu

CRONICA

O REALITATE SUPRAREALĂ

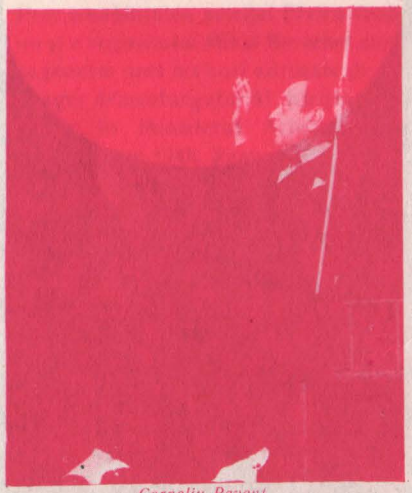
WOYZECK de Georg Büchner ● Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești ● Data premierei: 9 aprilie 1990 ● Regia și scenografia: Aureliu Manea ● Traducerea: Laura Dragomirescu ● Distribuția: Valentin Popescu (Woyzeck), Raluca Zamfirescu (Marie). În celelalte roluri: Corneliu Revent, Alexandru Pandele, Laurențiu Lazăr, Mihai Coadă, Mihai Constantin, Lucia Ștefănescu, Marinela Pătru, Eugenia Laza, Ecaterina Nazare, Dana Bolintineanu.

Un cărucior de copil, alb imaculat, un pat acoperit cu o plapumă roz, un altul, acoperit cu o pătură albastră, un birou pe care se zăresc o lampă, o mașină de scris și un microfon, în fine, un dulap și cîteva scaune, totul dominat, în fundal, de două mari drapele roșii cu svastica, încadrînd portretul lui Hitler, pictat în maniera unei icoane-kitsch — acesta este decorul imaginat de regizorul Aureliu Manea pentru spectacolul său cu **Woyzeck**. Cadrul plastic (de)plasează piesa, de la bun început, într-o epocă istorică și într-un spațiu geografic strict identificabile, limitîndu-i, la fel de strict, semnificațiile. Desigur, strania lucrare a lui Büchner (scrisă în 1836 și rămasă neterminată, cu mai multe variante de final schițate doar în cîteva fraze) e un exemplu de „operă deschisă" **avant la lettre**: structura compozițională aproape aleatorie, parantezele auctoriale extrem de sărace, indicațiile scenografice lapidare („pe stradă", „la cîrciumă", „cîmp liber") îngăduie imaginației regizorale o libertate desăvîrșită în ce privește situarea acțiunii, configurarea personajelor și așa mai departe. Îi impune însă, totodată, obligația de a convinge spectatorul de genialitatea precoce a unui dramaturg care, mort la nici 24 de ani, a devansat istoria literaturii dramatice, prin cele numai trei piese pe care le-a scris, în cel puțin tot atîtea direcții: teatrul epic-politic brechtian, teatrul expresionist și teatrul absurdului. Or, din acest ultim punct de vedere, spectacolul lui Aureliu Manea rămîne descoperit.

E drept, lectura scenică ne convinge de faptul că textul putea să fi fost scris și astăzi (ignorînd noi, la rigoare, unele inadvertențe lexicale — „trăsura", „tamburul-major" și altele) și că Büchner a avut, eventual, premoniții cînd a imaginat un opresiv sistem politic în care individul e redus, prin acțiuni programatice de umilire și dresaj, la stadiul unui robot semi-imbecil și sîngeros. Întrebarea este, în schimb, dacă era absolută nevoie ca demonstrația să fie făcută printr-o asemenea severă circumscriere istorică a ideilor piesei, cu alte cuvinte, dacă era absolut necesar ca un spectator obișnuit (adică lipsit de cunoștințe literare temeinice) să plece din sală animat de convingerea că Georg Büchner e un neamț cam trăsnit care a scris o piesă cam încîlcită despre naziști, care știm noi de mult, din filme rusești și americane, ce răi și imorali erau. Întrebarea conține mai puțină ironie (ieftină) decît ni s-ar putea reproșa, căci Aureliu Manea a procedat, pe lîngă „actualizarea" amintită, și la o redistribuire a replicilor celor 22 de personaje — aflate, în text, în relații net diferențiate cu Woyzeck și Marie — între numai 10 actori, cărora nu le modifică vestimentația de la un rol la altul. Astfel, afară de cazul că se găsește în posesia unei lecturi proaspete a piesei (sau că beneficiază de o memorie prodigioasă), privitorul e pus în fața unei adevărate șarade; și ne îndoim că spectacolul îi trezește dorința aprigă de a alerga să-l (re)citească pe Büchner. În aceste condiții, analizarea fiecărei evoluții actoricești în parte devine destul de grea. Valentin Popescu întrupează cu intensitate, concentrat, dar și cu un aer de vagă detașare ce nu aparține, parcă, numai rolului, un Woyzeck abrutizat, manifest monomaniac în pasiunea lui greoaie, mohorîtă pentru „o tîrfă". Marie, singura ființă în care mai licărește scînteia unei încă nepervertite bucurii de viață, e interpretată cu grație de Raluca Zamfirescu, elanul sincer al actriței suplinind temperamentul mai focos pe care l-ar fi reclamat partitura. Un desen sigur, inteligent și nuanțat ca întotdeauna, cu o notă prea personală însă în raport cu ansamblul, la Corneliu Revent; o compoziție fermă, cu marcarea discretă și totodată transparentă a infrapsihologiei personajului (masculin, în piesă), la Ecaterina Nazare — acestea sînt, sub raport interpretativ, contribuțiile care s-au impus, pe fondul unui joc într-adevăr „de echipă" și de nivel general ridicat.

Este, acesta din urmă, un aspect caracteristic montărilor lui Aureliu Manea. Ca și o greu descriptibilă impresie de realitate suprareală, de univers trăind o existență ce ascultă de legi tainice și totuși familiare, altele decît — și totuși aceleași cu — legile lumii „noastre". De aici, fascinația cumva nefirească, dar căreia nu i te poți sustrage, pe care o exercită, de obicei, spectacolele lui Aureliu Manea. Indiferent dacă îți plac sau nu.

Ecaterina Nazare



Corneliu Revent

Alice Georgescu

SPERANȚĂ DINCOLO DE TEXT

CASA BERNARDEI ALBA de Federico Garcia Lorca ● Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași ● Data premierei: 4 martie 1990 ● Regia: Irina Popescu-Boeru ● Scenografia: Rodica Arghir ● Distribuția: Adina Popa (Bernarda), Despina Marcu (La Poncia), Doina Deleanu (Martirio), Cornelia Gheorghiu (Angustias), Violeta Popescu (Magdalena), Virginia Raiciu (Maria Josefa), Ruxandra Bucescu (Adela), Georgeta Burdujan (Amelia), Silvia Popa (Prudencia), Puşa Darie (Servitoarea), Meda Radutu (Fata)

Așa cum ar fi făcut orice artist al acestui timp ultragiat, terorizat de dogme și de dezmățul puterii, tînăra regizoare Irina Popescu-Boeru a citit **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca mai întîi ca pe un text al aspirației spre libertate: libertatea în sens fizic și libertatea în sens spiritual. Spațiul închis, zăvorît și cenușiu în care Bernarda își ține secheștrate fetele e un simbol al voinței despotice, iar ea, mama inflexibilă, dură, dezumanizată de cutume pietrificate produce conotații cu puternice rezonanțe contemporane. De aici — actualitatea fierbinte a piesei tragicului poet spaniol și, deci, justificarea opțiunii repertoriale a Teatrului Național din Iași, unde spectacolul a avut premieră recent. Una din justificări, căci sînt mai multe — deși un text de valoarea acestuia, al unuia dintre marii scriitori ai secolului, își justifică prin el însuși prezența pe orice scenă, ca act cultural necesar —, deci una din justificări ar fi punerea în valoare a trupei teatrului ieșean, trupă cu multe actrițe talentate care așteaptă, uneori, timp îndelungat o distribuire corespunzătoare. **Casa Bernardei Alba** are zece partituri feminine, unele din ele generoase, constituindu-se — în concepția regizoarei Irina Popescu-Boeru — într-un personaj colectiv, simbolic, opus unui alt simbol care este Bernarda însăși. Fără a diminua tristețea dramatică, fiorul tragic al textului, spectacolul reliefează starea de revoltă, nesupunerile, opozițiile fetelor față de dictatura maternă pe care, treptat, o anihilează. Casa-închisoare se cutremură sub izbucnirile prizonierelor ei; se cutremură, dar nu se năruie. Totuși, se mai deschid din cînd în cînd ferestruici spre lumea de afară, de unde, la un moment dat, secerătorii tineri, cîntînd, aruncă flori în interiorul auster, aținînd și mai mult simțurile deja aprinse ale fetelor și făcînd să crească disperarea în fața trecerii vremii și a neîmplinirii fragilelor ființe prin iubire și libertate.

Una dintre fete însă, Adela, cea mai tînără, încă neînvinsă definitiv de acțiunea despotică a mamei, rupe toate barierele puse de aceasta, își asumă propriul destin și se aruncă în întîmpinarea lui. Iubirea va fi însă plătită cu viața. Simbolul eliberării și al dăruirii în iubire, obținute prin jertfă, e realizat în spectacol deosebit de frumos: o creangă de portocal, încărcată de rod, pătrunde de afară în camera fetelor. Prin ea, Adela trece spre această împlinire și tot prin ea își află moartea. Sensurile subliniate în spectacol sînt clare: în imperiul dictaturii, orice aspirație e obstrucționată, orice ideal e barat și atingerea lor se sancționează fără amînare. Această primă descifrare, impusă mai ales de contextul social-politic actual in care e reprezentat spectacolul, nu e și singura posibilă. Privind lucrurile mai în adîncime, ni se impun interpretări cu un rang de generalitate mai mare, trecînd printr-un filtru filosofic ideea de aspirație și realizare a ființei umane. Avînd — cum e și firesc — un punct de vedere personal asupra textului literar, regizoarea conferă finalului o deschidere optimistă pe care Lorca nu o propusese. Împotriva ultimelor replici în care Bernarda spune: „Ne vom scufunda din nou într-o mare de doliu", cerînd supunere și „Tăcere!", spectacolul oferă o imagine care lasă loc speranței: ușa din fundal, care stătuse tot timpul zăvorîtă, se deschide acum spre un spațiu luminos și plin de viață: spre lume. De sus, de pe creanga de portocal încărcată de rod, cad asupra fetelor fructele coapte, ca niște promisiuni ale unei posibile eliberări. Sub loviturile acestei „ploi" de fructe simbolice, Bernarda se încovoaie învinsă; viața și iubirea își deschid drum împotriva tuturor obstacolelor.

Cam acestea ar fi, credem, sensurile pe care regizoarea le-a avut în vedere și care se desprind din spectacolul ei. Gradul de realizare artistică — deși nu mai e la fel de înalt ca în spectacolul de debut cu **Șase personaje în căutarea unui autor** (premiat ca atare de UNITER) — este satisfăcător; un spor de ritm și de temperatură, de vibrație interioară și de atmosferă specifică ar fi propulsat demersul scenic în categoria celor de referință.

Adina Popa

Distribuția cuprinde — cum spuneam — un mare număr de actrițe, în frunte cu Adina Popa. Bernarda propusă de aceasta are o forță care îi asigură poziția dominantă, dictatorială. O voce puternică, bine dozată, un chip sever, inflexibil, o gestică tăioasă și restrînsă la strictul necesar conferă personajului alura de stîncă dogmatică, de neclintit. În rolul servitoarei La Poncia — Despina Marcu parecea mai apropiată de structura femeii spaniole, actrița jucînd cu un deosebit temperament și nerv dramatic. Doina Deleanu (Martirio) parcurge cu siguranță partitura complexă a personajului, nuanțînd-o inteligent. Rafinat, cu interiorizări neostentative, dar pregnante, conturează Cornelia Gheorghiu profilul nefericitei logodnice Angustias, iar Violeta Popescu surdinizează cu finețe durerile înăbușite ale Magdalenei. În cel mai frumos rol, al Adelei, Ruxandra Bucescu parcurge cu feminitate traseul dramatic al eroinei, de la exuberanța iubirii la tragismul opțiunii finale. Un plus de înfiorare, de cutremur interior ar fi ridicat personajul la o cotă mai apropiată de poezia tragică a textului literar.

La conturarea „personajului colectiv" pe care și-a propus regizoarea să-l realizeze mai contribuie Virginia Raiciu într-un reușit profil tragi-comic al Mariei Josefa, apoi Georgeta Burdujan, Silvia Popa, Puşa Darie.

Scenografia Rodicăi Arghir e destul de comună, cu excepția amintitei metafore a crengii de portocal, plastică și percutantă in slujirea ideii regizorale.

Ștefan Oprea

VIPERELE S-AU ÎMBLÎNZIT

CREȘTEȚI VIPERE LA SÎN de Radu Iftimovici ● Teatrul Dramatic din Brașov ● Data premierei: 17 martie 1990 ● Regia: Eugen Mercus ● Scenografia: Maria Axenti ● Distribuția: Ion Jugureanu (Chinaia), Virginia Itta Marcu (Mara), Ion Muscă (Bobocel), Mircea Andreescu (Cucu), Elena Manoliu (Catrinel), Radu Negoescu (Dumbravă), Tudor George (Dorobăț), Nina Zăinescu (Lulu), Luminița Blănaru (Sabina Virtej), Melania Niculescu (Boroaia).

Cu ani în urmă, Radu Iftimovici a debutat zgomotos cu una dintre cele mai radicale piese politice scrise și jucate în România — **Nu ucideți caii verzi.** Demistificarea sistemului era totală: fără ezitări, fără subtilități evanescente, fără aburi parabolici, fără „șopîrle". Spectacolul Teatrului Național din Tîrgu-Mureș (regia Raluca Iorga Mîndrilă; scenografia Maria Miu) se caracteriza prin simplitate, directețe, un timbru dur și o teribilă forță de impact. Aproape că atingea intensitatea **Procurorului,** realizat cu vreo douăzeci de ani în urmă, tot la Tîrgu Mureș, de Alexa Visarion.

În ce-l privește pe Radu Iftimovici, însă, fenomenul nu s-a mai repetat, deși el a mai fost jucat, cu aceeași și cu alte piese, și în alte teatre.

La 7 decembrie, pe scena Teatrului din Brașov, era cît pe-aci să aibă loc, în regia lui Eugen Mercus, încă o premieră-Iftimovici. Dar comisia ideologică a interzis-o. Regizorul a reluat această pseudocomedie sau farsă și, la 17 martie, **Creșteți vipere la sîn** a văzut lumina rampei, trecînd-o însă tîrîș-grăpiș sau chiorîș.

Acțiunea se petrece azi (dar iată că, prin miracolul din decembrie, „azi" a retrogradat în „ieri" și cunoaștem atîtea piese-maculatură ale anilor '50 care „criticau" regimul burghezo-moșieresc de „alaltăieri"!), la un IAS dintr-un sat de baltă, unde conducerea este inertă, dogmatică, mistificatoare și birocratică, iar tinerii (stagiarii) par ei terchea-berchea, par ei pervertiți și anihilați de sistemul dictatorial, însă, în realitate, ei sînt copii buni, se poate conta pe ei; și, după ce farsa se va juca pe toate fețele, cu efectul scontat al qui-pro-quo-ului, ni se va trînti, ca desert, un final optimist. Adică, totul este bine, frumos și chiar minunat. Ah! Desigur, răii s-au deconspirat (într-un tablou de crîncenă beție), și-au arătat fața hîdă, inima neagră și mintea întunecată, dar ce contează?, viața e minunată și, pentru că sîntem la sfîrșit, ne putem și recăsători, nu-i așa?

Nu vreau să spun că Marfa Axenti, cu decorul ei de pungi și plase (a se recepta acești termeni și în sensul lor metaforic) n-ar fi creat un bun spațiu de joc. Nu vreau să spun că Eugen Mercus n-ar fi urmărit și realizat o viziune spectaculoasă cît de cît clară și precisă. Nu vreau să spun că Mircea Andreescu, Ion Jugureanu, Ion Muscă, Elena Manoliu, Radu Negoescu, Nina Zăinescu, Luminița Blănaru și Melania Niculescu n-ar fi jucat destul de bine. Departe de mine așa ceva. Dar afirm cu tărie că, din moment ce „azi" a devenit „ieri", din moment ce ne aflăm într-o nouă etapă, cînd televiziunea, radioul și presa au dezvăluit atîtea și atîtea aspecte ale fostului regim, pe cît de concrete pe atît de năucitoare și chiar halucinante, această piesă și toate cele ca ea, chiar dacă jucate bine, însă așa cum se jucau ieri, nu doar că nu mai prezintă absolut nici un interes, dar devin terorizante prin plictisul împrăștiat în jur și prin mărunțele strategii dramatice, devenite, și ele, clișee ridicole și neputincioase.

Ion Calion

PANTOMIMĂ, UMOR ȘI TRAGISM

ROMÂNIA SALUTĂ EUROPA ● Sala Mare a Teatrului Național din București — 2 aprilie 1990 ● Regia: Dan Puric ● Scenografia: Dan Manoliu ● Muzica originala: Doru Căplescu ● Ilustrația muzicală: Gabi Petrescu ● În spectacol: grupul de pantomimă al Ansamblului tineretului, Liviu Tudan (formația „Roșu și Negru"), corul „Rapsodia", ansamblul folcloric de copii din Budești (Maramureș), Mihai și Doina Pocorschi (formația „Formula unu"), corul Seminarului teologic (dirijor — Marin Velea), Doru Stănculescu; pantomima — Dan Puric și Gheorghe Celpan (R.S.S. Moldovenească); au participat: solistul Alex Valentin (Anglia) și o formație folclorică scoțiană. Producător: Dan Vasiliu

Primul spectacol de mare amploare din țară dedicat Revoluției din decembrie (urmînd de fapt celui realizat la Budapesta, în colaborare cu televiziunea maghiară, de regizorul Alexa Visarion și scenograful Dan Jitianu) a fost creat de actorul Dan Puric pe scena Teatrului Național din București. Luîndu-și numele de la asociația culturală care l-a organizat, **România salută Europa** a fost o reprezentație unică, preluată și transmisă apoi fragmentar de televiziune, într-un montaj mai puțin concludent pentru temperatura și fiorul emoțional al spectacolului propriu-zis, în ansamblul său. El a antrenat o mare desfășurare de forțe, de diverse genuri și calibre artistice, de unde și aspectul său poate prea compozit, propunînd însă o formulă de spectacol inedită, meritînd să

ne reține atenția dincolo de imperfecțiunile inerente începutului și grabei cu care a fost realizat.

Remarcabil creator de pantomimă și animator al unor ansambluri de gen, Dan Puric face de astă dată din pantomimă placa turnantă a întregului spectacol, ei revenindu-i prezentarea diverselor numere, într-o manieră umoristică, agreabilă, nu o dată cuceritoare prin spontaneitate. Tot pantomimei îi revine însă și centrul de greutate artistică al reprezentației, prin tablouri vivante de o mare forță expresivă, evocînd jertfa tineretului în Revoluția din decembrie, căreia i se aduce astfel un pios omagiu. Rareori ne-a fost dat să ne întîlnim cu tragismul și umorul într-o atît de apropiată vecinătate. Căci, în timp ce scenele revoluției ajung la un tulburător și înălțător fior tragic, multe alte scene, să le spunem ale solidarității, sugerînd diversele ajutoare primite de la țările europene, sînt tratate nu fără cuvenitul respect, dar într-o modalitate comică jovială, mergînd pînă la parodierea video-clip-urilor sau a programelor străine de televiziune ce ne-au fost dedicate. E aici un prea românesc rîsu-plînsu, traducînd bucuria înlăcrimată a victoriei obținute cu atîtea jertfe de sînge, încît numai o neajutorată opacitate sau o vădită rea credință ar putea să nu discearnă, să zicem, tentele vulgare de spirituala lor parodiere.

Cu destule lungimi și chiar cu numere care puteau să lipsească fără vreo pierdere pentru coerența ansamblului, dar și cu momente de excepțională valoare artistică, între care pantomima despărțirii și regăsirii celor doi frați, admirabil jucată de Dan Puric și Gheorghe Celpan, de la Teatrul „Luceafărul" din Chișinău, **România salută Europa** rămîne un spectacol de suflet, dîndu-ți ca puține altele sentimentul implicării într-o comunitate de destin și de simțire specific românească.

Victor Parhon

COUPÉ

ȘUȘA, CA SPERANȚĂ

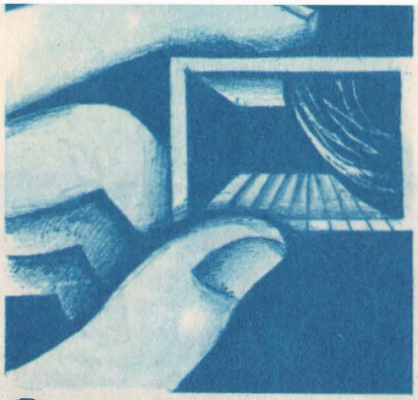
Trăim în plină politică. Discutăm doar despre politică, ne certăm și ne împăcăm pe temeiuri politice, iubim și urîm din rațiuni de ordin politic, inspirăm și expirăm politică. Nu e de mirare, deci, că unele instituții, persoane, grupări, asociații simt nevoia să precizeze: „noi nu facem politică!" O afirmație pe care o auzim destul de des și pe care uneori chiar o luăm în serios. Mai precis, o luăm în serios atunci cînd corespunde rosturilor pe care le are în societate respectiva instituție, persoană, grupare, asociație etc.

E firesc, de pildă, ca un teatru să nu facă politică. Mai ales un teatru important. Mai mult ca oricare altul, Teatrul Național din București pe care îl numim în mod curent „prima scenă a țării" și ne așteptăm să fie prima scenă a țării. Dar iată că, pe 23 aprilie, Naționalul bucureștean a găzduit un spectacol (?!) destinat popularizării platformei-program a Uniunii Democrat Creștine. „Acțiunea" (clișeul binecunoscut ne revine spontan în minte pentru că în cazul de față este perfect adecvat) a fost transmisă, o săptămînă mai tîrziu, și de televiziune — așa cum era firesc, în spațiul dedicat campaniei electorale, nu teatrului. Programul, prezentat de un actor prestigios al scenei românești, Ion Lucian, a cuprins un concurs menit să popularizeze principiile Uniunii Democrat Creștine, numele conducătorilor, adresa și numerele de telefon etc. Pentru așezonare și, probabil, pentru a da un aer artistic întîlnirii electorale, s-au introdus în program și „numere" susținute, printre alții, de cîțiva actori importanți ai Naționalului. Cum numele lor ne-am obișnuit a le consemna în contexte de altă factură, de data aceasta nu le vom nota.

Să fie limpede: nu avem nimic cu Uniunea Democrat Creștină, nu despre un anume partid vrem să vorbim ci despre ideea de a face publicitate unui partid, oricăruia dintre ele, pe scena Naționalului. Ni se pare la fel de nepotrivit cum ar fi monologul lui Hamlet rostit într-o ședință a C.P.U.N. Și presupunem că nimeni nu ne poate suspecta că „avem ceva" împotriva lui Hamlet.

Trebuie să mărturisim că am urmărit cu strîngere de inimă „acțiunea" desfășurată pe scena Naționalului. Am asistat la înjghebarea nici artistică nici politică stăpîniți de o stînjenită tristețe, cu o îngîndurare ce devenea, tot mai stăruitor, îngrijorare. Sperăm ca gîndurile negre, tresărirea de neliniște pe care am resimțit-o să fie neîntemeiate. Sperăm să nu fi fost vorba de debutul unei invazii a patimilor străzii asupra scenei ci, pur și simplu, de o șușă. Sîntem, oare, în situația de a spera să fi văzut o șușă pe scena Naționalului? Ar fi mai bine așa? Ar fi mai rău? □ **Cristina Dumitrescu**

a. grand



Teatru TV

ȘAH ȘI MAT

INSOMNIE de Adrian Dohotaru ● Data premierei: 5 aprilie 1990 ● Decoruri: Dumitru Georgescu ● Costume: Nicoleta Petrovici ● Direcția de scenă: Alexandru Dabija ● Regia artistică tv: Olimpia Arghir ● Distribuția: Alexandru Repan, George Constantin, Dragoș Pîslaru, Ion Punea, Emil Hossu, Cristina Tacoi, Camelia Zorlescu, Emilia Dobrin, Petrică Popa, Dinu Lucian, Ion Siminie, Valeriu Prepa, Ion Porsilă, George Buznea, Viorel Comănici, Cicerone Milovan

„De ce gîndești cu voce tare?" — întrebarea aceasta reverberează mai puternic acum, la relansarea piesei pe micul ecran.

Între 10 decembrie 1982 (data premierei absolute pe scena Teatrului Nottara) și 10 aprilie 1990 (data premierei TV) nu sînt doar cîteva stagiuni, ci o altă perspectivă istorică ce favorizează textul readus la integralitate. Balastul **locului comun** din intrigă, din replică a fost eliminat, iar retorica aparte a **tropilor** tv a operat o decantare a registrelor (dramatic — melodramatic) facilitînd jonctiunea dintre gest, gînd, semnificație.

Drama lui Sabin Pop - de fel singulară — pare a fi căpătat o tentă existențialistă. Protagonisul își retrăiește viața (existența, deci, ca centru al reflecției): adolescența îi intersectează maturitatea. În chip insolit, se instituie o punte a similitudinilor între „obsedantul deceniu" și „epoca de aur", evocîndu-se eliptic îndelungul proces de tocire a conștiințelor cu mijloace de constrîngere tot mai voalate dar tot mai categorice. Prins în malaxorul istoriei, în capcana reziduurilor morale și materiale, omul, prin religia Doctrinei, își pierde esența. Se înstrăinează de propria condiție, de propriul adevăr, de ai săi, de sine. Aventura personajului principal definit de autor ca „o ființă într-o permanentă stare de revoluție, această călătorie în jurul propriei conștiințe, Alexandru Repan și-o asumă cu maximă implicare (amintind de camusianul l'homme revolte): într-o subtilă interiorizare, cu o privire care devine al doilea ecran al reflectării nimicniciei celor din preajmă. Privirea fiind esențiala legătură cu ipostaza intransigenței juvenile întruchipată de actorul Dragoș Pîslaru.

Orizontul actual de receptare a dramei pare a fi anulat granițele maniheiste dintre personaje, estompînd funcții perimate, reliefînd tipologii tarate. Jur împrejur gravitează siluete mai mult sau mai puțin inerte, indivizi într-o măsură mai mare sau mai mică inepți (calamburul din păcate nu e gratuit). Zelosului delator — din convingere, din vanitate, din prostie — căruia George Constantin, cu o abia perceptibilă ironie în detașare, îi insuflă credibilitate — bestialitatea i se va topi dintr-o dată în umilință, dezechilibru provocat de **festele sorții, dar și de cursul** firesc al evenimentelor. Masca „oboselii", totdeauna oportună pentru un oportunist de **anvergură** este corect afișată de Ion Punea. Un tată opac la suferință, la principii, pentru că deja conștiința i-a fost anihilată, joacă „alb" Ion Porsilă. Într-o scurtă răbufnire „primară", personajul decanului (George Buznea) devine purtător de cuvînt al „urii de clasă". Așa-zisul altruism se face remarcat prin oferta de „eschivă medicală" a doctorului (interpret Viorel Comănici), apoi prin soluția de compromis propusă de colegul bine-intenționat, dar și interesat în menținerea camuflării slăbiciunilor personale (cu ticuri de contopist înveterat, Petrică Popa). Excesul de zel al eternului colaboraționist care nu se încurcă în scrupule îl susține Ion Siminie, secondat de Dinu Lucian, iar Valeriu Preda îl evidențiază pe rutinierul emițător de acuzații false. Emil Hossu reprezintă o palidă sosie a eroului: de trei ori defăimat, de trei ori reabilitat, deci de acum blazat.

Un absurd univers larvar, predominant masculin, în care se detașează și cîteva individualități feminine. Mama împietrită în durere — Cristina Tacoi — este cea care sugerează duplicitatea ca unică modalitate de supraviețuire. Emilia Dobrin închipuie aripa îngerului păzitor refuzat însă de cel care în final va accepta totuși pălmuirea creștinească pe ambii obraji. Sfidînd prin frivolitate declarată și pozată, soția — Camelia Zorlescu — trădează străbaterea infernului: „originea burgheză" a condamnat-o cîndva chiar la o concretă recluziune în tăcere, desigur și simbolică. „Absurditatea perfectă încearcă să fie mută" (Camus).

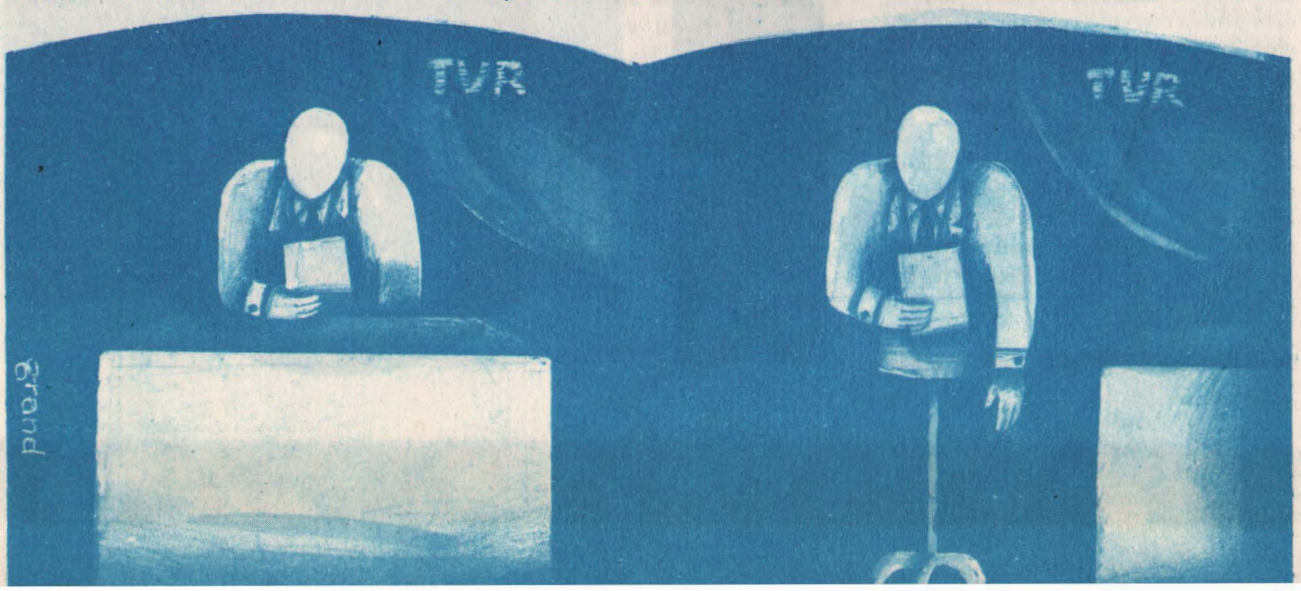
Redus la tăcere, rămîne în mijlocul platoului de televiziune însuși protagonistul după ce „reconstituirea" s-a încheiat și jocul intrării lente și ieșirii precipitate din tunelul timpului s-a terminat (scenografia este consecventă în etalarea și specularea elementelor convenției teatrale).

S-ar părea că bătăliei pentru adevăr i s-a pus punct. Fiindcă, într-un regim de normalitate, adevărul nu trebuie impus prin forță, ci se impune de la sine.

„De ce gîndești cu voce tare?" — interogația-cheie a piesei s-ar putea **să-și** găsească răspuns în eter — un răspuns parafrazat la rîndul său: „Mă revolt, deci sîntem" (Camus).

Iscată — după cum mărturisește dramaturgul-gazetar — dintr-o poezie intitulată „Șah" (făcînd parte dintr-un volum, „Privire liberă") după **mat**-ul săvîrșit de istorie, piesa prin versiunea sa TV, se reîntoarce la esență: insomnia, starea de veghe necesară.

Irina Coroiu



Eveniment teatral radiofonic

Prinşi in vîltoarea politicului, asaltaţi de incredibila expansiune a presei (în numai trei luni de la Revoluţie numărul publicaţiilor ridicîndu-se la peste o mie!), nelăsaţi să ne vedem liniştiţi de treburi, necum să mai găsim răgazul de a citi o carte, datorită bombardamentului informaţional continuu al televiziunii, riscăm să trecem pe lîngă autentice şi importante fapte de cultură teatrală, a căror cunoaştere ne-ar îmbogăţi sufleteşte, ajutîndu-ne să ne regăsim mai uşor pe noi înşine. Un asemenea fapt, de neconceput doar cu cîteva luni în urmă, l-a constituit premiera radiofonică a piesei **Paracliserul** de Marin Sorescu, în extraordinara interpretare a lui George Constantin, meritînd cu prisosinţă să intre în fonoteca noastră de aur.

Regia artistică a acestei montări, realizînd performanţa sugerării gîndului ce-şi vorbeşte sieşi, e posesoarea unei veritabile arte a semnificării prin infinitatea nuanţelor pe care le comportă vocea umană, ridicată la rang de spectacol teatral. Cristian Munteanu ne oferă o adevărată pagină antologică a „punerii in undă", regia acestui spectacol al interiorităţii reverberante beneficiind de o rar întîlnită acurateţe şi puritate a imaginii sonore. Regia muzicală, semnată de Timuş Alexandrescu, e constrînsă la parcimonie şi strictă funcţionalitate, fiecare sunet fiind obligat să fie semnificant şi bogat în sugestii metaforice. Tonul e auster, concordînd cu senzaţia pătrunderii într-o catedrală, în care se aud nu numai zgomotele propriilor paşi, ci şi bătăile inimii. Ajungerea la altar e un drum al iniţierii, al iluminării, iar ilustraţia muzicală traduce adecvat şi acest sens, găsindu-i impresionante echivalenţe sonore. O poezie infuză se înstăpîneşte miraculos, aidoma acelui „fum de rugăciune" despre care se vorbeşte în piesă, ca fiind singurul capabil să „sudeze" pietrele între ele, învrednicindu-le cu dăinuire.

Amplitudinea registrului dramatic al vocii lui George Constantin, bogăţia nuanţelor încarcerate într-o şoaptă sau dezlănţuite într-un strigăt al neputinţei despărţirii de sine transfigurează comorile de gînd ale acestui poem filosofico-religios, de o neasemuită frumuseţe. Ideea responsabilităţii prin autoinvestitură e relieiată pregnant şi capătă accente de inconfundabilă actualitate: „Cînd se-ntrerupe istoria apar monştri preistorici".

Omul lui Sorescu, omul lui George Constantin, „paracliserul" sortit să-şi afume singur biserica, la lumînarea propriei rugăciuni, conştient că „în jurul flăcării pluteşte posibilitatea stingerii ei", e cel care traversează tragismul întrebărilor fără răspuns, pe care nu încetează să şi le pună în căutarea divinităţii. El are desigur „dreptul la prăbuşire", dar va constata cu surprindere că poate să şi „plutească", să „lumineze ca o aureolă", de îndată ce va ajunge să înţeleagă, să întrezărească măcar, că divinitatea poate sălăşlui în el însuşi.

Excepţională realizare a teatrului radiofonic, demonstrînd încă o dată acea specificitate a genului care-i legitimează existenţa, **Paracliserul** merită să fie cunoscut de publicul larg, prin reprogramări succesive, precedate de o publicitate corespunzătoare faptului de cultură teatrală.

V.P.

COMPANII PARTICULARE CU TRUPE DE STAT ?

Cu un spectacol mai vechi, prezentat doar cu trei ani în urmă în Israel, dar jucat şi sub firma Teatrului „C. Tănase", în urmă cu nu mai puţin decît vreo 20 de ani, Logodnicele aterizează la Paris ***de Marc Camoletti, în regia actorului Matei Alexandru, şi-a început activitatea, pe 20 aprilie 1990, „noua" companie particulară de teatru a directorului Matei Alexandru, intitulată*** Arca. ***Nu ne îndoim că*** Arca ***(„Artişti Români în Credinţă şi Adevăr") e plină de bune intenţii, în ciuda acestui bătrîn „început", situîndu-se de altfel, chiar de la naştere, pe linia minimei rezistenţe artistice.***

Dat fiind faptul că distribuţia spectacolului, constituind „trupa" noii companii teatrale, e alcătuită în majoritatea ei din actori angajaţi ***ai Teatrului Naţional din Bucureşti, ne întrebăm dacă în cazul acestui nou teatru, cu sediul în str. Doamnei nr. 2 (fostul Club Finanţe-Bănci), nu avem de-a face, totuşi, doar cu o formă foarte*** originală ***de „privatizare". Desigur, întru totul legală, dar nu şi dintre cele mai încurajatoare pentru doritul spirit de iniţiativă al companiilor particulare, pentru necesara independenţă a teatrului particular. Care sperăm că nu va fi, la rîndu-i, doar o formă „originală", legalizată, a proliferării mai vechilor „şuşe".*** □ ***V.P.***

CE REPERTORIU JUCĂM ?

Intrebarea care îi frămîntă azi pe toţi oamenii noştri de teatru, întrebarea cea mai lipsită de răspuns, poate tocmai pentru că i se caută cu atîta insistenţă răspunsuri, este **ce repertoriu jucăm.** Mai e oare interesat publicul de azi, de după Revoluţie, de piesele clasice? Îi mai pot oare spune ceva piesele contemporane, aşa-zicînd de **actualitate,** ale ultimilor ani? Va fi atras de piese deja scrise dar nejucate încă, respinse de cenzură sau nici măcar propuse pînă acum spre reprezentare, ştiindu-se că nu vor putea trece printre furcile caudine? E preferabil repertoriul străin de ultimă oră? Mai „ţin" comediile care satirizau, într-un fel sau altul atît cît puteau, vechiul sistem? Dar dramele, vor mai avea spectatori? Va mai vrea şi va mai putea publicul să se „recunoască" în ele?

Ei bine, cel puţin două dintre spectacolele preluate şi transmise de televiziune în ultimele luni, **Intr-o dimineaţă** de Mihai Ispirescu şi **Insomnie** de Adrian Dohotaru, ambele de la Teatrul „Nottara", prima în regia lui Dan Micu iar cea de a doua în regia lui Alexandru Dabija dispunînd fiecare de remarcabile interpretări actoriceşti, datorate lui Viorel Comănici, Horaţiu Mălăiele şi Mircea Diaconu (în prima), ca şi a lui Alexandru Repan, George Constantin şi Dragoş Pîslaru (în ultima), dau un răspuns pe cît de clar pe atît de încurajator întrebării cu pricina.

Faptul că foarte mulţi dintre telespectatorii acestor două spectacole sau mirat că piesele au putut fi totuşi jucate în vechiul regim comunist nu face decît să confirme acea demnitate şi rezistenţă a teatrului românesc, pe care cei aflaţi în străinătate n-au avut cum s-o cunoască, dar de care îşi permit uneori să se îndoiască, în deplină necunoştinţă de cauză. Pe de altă parte, faptul că telespectatorii au receptat cum se cuvine surprinzătoarea şi chiar stringenta „actualitate", de profunzime, a dezbaterii de fond din cele două lucrări argumentează cum nu se poate mai bine viabilitatea şi oportunitatea prezenţei lor în noile repertorii ale teatrelor noastre. Dincolo de concurenţa acerbă pe care o face teatrelor în clipa de faţă, televiziunea indică astfel un drum de urmat.

Nu e mai puţin adevărat că, prin alte spectacole ale sale tot televiziunea are meritul de a indica şi drumurile care, cu siguranţă, nu trebuie urmate pentru că nu duc nicăieri, adică la nici o categorie de spectatori. Montarea TV cu **Escu** de Tudor Muşatescu în regia lui Dinu Cernescu, aparţine acestei categorii şi e la fel de concludentă, în sens invers. S-ar cuveni aşadar să-i fim şi ei recunoscători, pentru explicitarea răspunsului la întrebarea care ne preocupă. Deşi nu piesa lui nenea Tudorică era de vină. **V.P.**

TOP "UNDE FUGIM DE ACASĂ?"

(Marin Sorescu)

	Cristina Dumitrescu	Alice Georgescu	Miruna Ionescu	Victor Parhon	Marian Popescu
Henric IV de Luigi Pirandello (Teatrul „Nottara")	◎◎	◎◎	◎◎	◎◎◎	◎◎◎
D-ale protocolului de Paul Everac (Teatrul de Comedie)	◎	◎	◎	◎	◎
Dom Juan de Molière (Teatrul Mic)	◎◎	◎◎◎◎	◎◎	◎◎	◎◎◎
Cadrilul de Eugen Mirea după Oscar Wilde (I.A.T.C.)	◎◎	◎◎		◎◎◎	
Vărul Shakespeare de Marin Sorescu (Teatrul Național din Craiova)	◎◎◎	◎◎◎	◎◎	◎◎◎◎	◎◎◎◎
Piața de Goldoni (Teatrul Mic)	◎◎◎◎		◎◎◎◎	◎◎◎◎	
Al treilea martor de Sorin Holban (Teatrul „Giulești")		◎			

* * * * * la un spectacol eveniment

* * * * la un spectacol ce nu trebuie pierdut

* * * dacă tot vreți să fugiți de acasă...

* * fugiți, dar pe propria răspundere

* credeți-ne, o mai bine acasă

NOTĂ: numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică; o „căsuță" necompletată nu înseamnă decît că spectacolul nu a fost văzut de respectivul critic.

a. grand

ARTE

DUPĂ DOUĂZECI DE ANI

Exact cu trei ani în urmă l-am întîlnit pe Péter Bacsó la București. Venise cu ultimul lui film de atunci — al 21-lea —, **Vals pe o coajă de banană**, ca să-l prezinte cineaștilor noștri, după ce obținuse un important succes de public și de critică în cadrul festivalului național al filmului de la Budapesta, ediția 1987. Intre timp, Bacsó a realizat **Titania, Titania**, o satiră politică despre marele Titan, cel mai iubit fiu al Titaniei, țară pe care o conduce împreună cu soția lui, mare savantă de renume internațional... Orice asemănare cu personajele binecunoscute nouă nu este deloc întîmplătoare, pentru că, regizorul-scenarist ungur s-a inspirat direct din dictatura Ceaușescu, astfel încît prima parte ne poate părea — cel puțin nouă, celor familiarizați cu aceste realități — drept fragmente din posibilele jurnale de actualități ale celor „25 de ani lumină".

Dar să revenim la întîlnirea noastră de la București, în care Bacsó a avut amabilitatea de a-mi acorda un interviu. Printre altele mi-a vorbit și despre **Martorul**, una dintre peliculele sale cele mai dragi: „un film de bază în filmografia mea, și nu numai pentru că a vorbit pentru prima oară despre lucruri care nu mai fuseseră abordate".

„Pentru prima oară" deoarece filmul a fost realizat în 1969, adică mult înainte ca obsedantul deceniu să devină sursă curentă de inspirație pentru cinematograful est-european și să determine apariția unor opere foarte importante — de la **Angi Vera** (1978) al ungurului Gábor Pál la **Frisoane** (1987) al polonezului W. Marczewski și de la **Noi, cei din jazz 1983**) al sovieticului Karen Șahnazarov la **Tata în călătorie de afaceri** (1985) al iugoslavului Emir Kusturica.

Acel „nu numai" se referea la modul în care a izbutit să mînuiască știchiul satirei și să îmbine dramaticul și comicul („Sînt omul care chiar și în lucrurile cele mai serioase vede latura comică"). Pentru că, în ciuda aparențelor sale hazlii, fondul filmului **Martorul** este profund dramatic. El vorbește despre minciună și delațiune, despre impostură și rea-credință, despre obtuzitate și fanatism politic. Aceste tare sînt cu atît mai acuzate cu cît se contrapun purității personajului principal. Comparat, pe bună dreptate, cu Svejk, Jozsef Pelikán este întruchiparea inocenței, cinstei și bunei-credințe. Cu figura sa bonomă, cu privirea adesea nedumerită și zîmbetul timid, el este Omul simplu, dispus să accepte viața așa cum e, mulțumit cu existența sa modestă de paznic de dig și de tată al unei numeroase familii, fără veleități și ambiții, victimă sigură și lesnicioasă a manipulatorilor de oameni și destine.

De fapt, filmul propune o suită de întîmplări comice pe tema întîlnirii omului de rînd cu puterea, întîlnire care, în ciuda supunerii și pasivității oarecum fataliste a eroului, se transformă treptat într-o înfruntare. Dacă la început această înfruntare este fortuită și generată, în mod paradoxal, tocmai de dorința lui Pelikán de a-și duce cît mai bine la îndeplinire însărcinările, spre sfîrșit ea devine premeditată ca rezultat al conștientizării personajului. De remarcat inegalitatea forțelor în conflict: de o parte Pelikán singur, de cealaltă parte puterea în trei ipostaze, ca o hidră cu trei capete — activistul idealist care a luptat din convingere și a cărui bună-credință devine anacronică în condițiile unui regim totalitarist și de aceea trebuie eliminat; activistul care acționează din umbră avînd în mînă toate pîrghiile și fiind atît creierul cît și brațul puterii; activistul șef, autoritate necontestată și de temut, a cărei simplă apariție stîrnește panică (nu întîmplător personajul seamănă cu Brejnev).

Întreg mecanismul comic al filmului se bazează pe contraste și răsturnări de situații. De la secvența inițială a descoperirii „porcăriilor" din beci, cînd discursul elogiator al ministrului se încheie brusc cu acceptarea arestării eroului, și pînă la ritmica alternanță a libertății și prizonieratului personajului principal, a învestirii sale cu funcții pe care nu și le dorește, cu aruncarea lui în mereu aceeași celulă, pe care o acceptă fără să protesteze. De la cuplul de personaje diametral opuse fizic și temperamental (solarul, rotofeiul, sănătosul, mîncăciosul Pelikán — tenebrosul, sfrijitul, ulcerosul, lingavul Virág), la mișcarea personajelor în cadru (după prima arestare, limuzina sovietică a ministrului demarează spre dreapta, în timp ce Pelikán flancat de milițieni pornește pe jos spre stînga).

Din punctul de vedere al construcției dramatice, **Martorul** este conceput ca o suită de scheciuri aproape autonome (fiecare cu expoziție, punct culminant și deznodămînt — aproape mereu aceleași: pușcăria) și inegale ca vînă comică (după părerea mea, cele mai reușite sînt scheciul parcului de distracții și cel al portocalei ungurești). Putem spune chiar că filmul se diluează spre final tocmai cu episodul mărturiei, mai extins, mai prolix atît faptic cît și stilistic.

Consider că a vedea **Martorul** la douăzeci de ani de la realizarea lui (în Ungaria a fost interzis doar vreo zece) nu reprezintă pentru film un handicap. Noi, cei abia desprinși din coșmarul comunist, putem aprecia la justa ei valoare satira lui Bacsó, pe care timpul nici măcar n-a îmbătrînit-o, ci doar i-a pus în evidență unele slăbiciuni ce se regăsesc și în alte filme, mai vechi sau mai noi, ale autorului.

Cristina Corciovescu

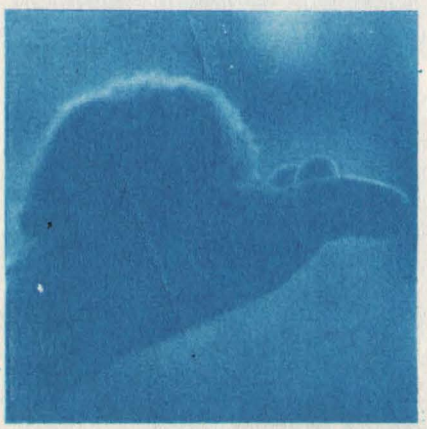
OGLINZI PARALELE

OTRAVA ŞI HAMSTERII

Zilele trecute un bun prieten mi-a arătat un hamster. Vedeam pentru prima dată aşa ceva. Animalul era economicos în mişcări, rodea rapid o bucată de pîine, nu o înghiţea ci o depozita în guşa care se tot umfla. Pus înapoi într-un borcan mare de sticlă, plin pînă la sfert cu rumeguş, şi-a făcut repede loc undeva la fund dispărînd ca un submarin. Mai scotea din cînd în cînd capul pentru ca apoi să elimine din el tot ce înghiţise. Prietenul meu îmi spunea că hamsterului nu-i place să stea deloc afară, se bagă imediat **înăuntru**. Practic nu era bun de nimic, poate blana, mie unuia îmi stîrni numai curiozitate.

Şi cum de mic aveam ciudăţenia de a observa oamenii şi posibila lor asemănare cu diferite animale de data aceasta revelaţia s-a produs invers. Altădată cînd vedeam un tovarăş zero cu funcţie „citeam" în acelaşi timp pe faţa lui porcul, reptila, pasărea sau peştele de pradă conform tendinţei mele fiziognomonice. Acum, însă, am văzut **hamsterii** umanoizi, dincolo de chipul „drăguţ", o întreagă armată de rozătoare bune de nimic, dar care rod încontinuu pentru a se **da** la fund şi a reapare la suprafaţă.

Are a face hamsterul cu literatura şi cultura noastră? Are. Şi încă mult. Ei au fost, şi cred că încă mai sînt, agenţii „sanitari" de la fostul Oficiu naţional de distribuire a Otrăvii. Activişti culturali, unii poeţi, prozatori, dramaturgi şi critici, hamsterii au ros ani de zile în cultura noastră cea de toate zilele, protejaţi de



a. Brand

imensul borcan de sticlă. Poetul cenzurat îşi putea eventual pune în sertar poeziile respinse sau le putea transmite pe încredere în străinătate. Regizorul, actorul şi scenograful, lucrînd luni de zile, se vedeau, în faţa hamsterilor, reduşi la numitorul comun care era zidul tăcerii. Să îi dezertat, era asta soluţia? Unii dintre ei au crezut că nu. Dar pentru alţii otrava a început să-şi facă lent efectul. Nu ştiu dacă vreodată s-ar putea obţine imaginea integrală a ingrozitorului efort al regizorului român de valoare — mai ales al tinerilor — de a nu crea numai spectacole „subversive" ci şi opere de artă scenică.

Lupta cu hamsterii şi măsurile de protecţie împotriva paralizantului efect al otrăvii au însemnat evoluţia lor ca artişti, ca şi a unor oameni de teatru, directori sau critici. Multe ginduri n-au putut ieşi din raza tirului dezlănţuit de hamsterii culturali. Sau, dimpotrivă, ieşind au fost manipulate de otrava zvonului. Foarte puţină lume din afara teatrului, dar oameni de cultură, totuşi ştie că în provincie au fost posibile spectacole de atitudine protestatară, perfect plauzibile însă ca opere scenice. Bucureştiul devenise, de mai mulţi ani rezervaţie închisă. Puţină lume înţelegea de ce trebuia să plec două zile de la serviciu (destul de „nemotivat" in ochii **lor**) ca să văd la Constanţa, Galaţi, Oradea, Cluj, Timişoara sau Braşov unele spectacole care aveau „ceva" de spus şi care, în scurt timp deveneau interzise, bucurîndu-se de anonimat deplin. Ce au însemnat ele, însă, spectatorii din acele oraşe precum şi puţinele cronici care au spart frontul hamsterilor pot depune mărturie încă vie.

Decembrie '89 a survenit înainte ca otrava să-şi facă total efectul. Hamsterii se agită, sînt nervoşi căci borcanul de sticlă a fost spart. **Înăuntrul** nu mai există dar paralizia parţială a otrăvii îşi mai face încă efectul. Ce ar fi de spus? Să se mai nască o dată? Dar dacă vor fi tot hamsteri, tot cobai ai experimentelor totalitare? Doamne fereşte!

Sîntem într-o perioadă în care teatrul românesc îşi caută o nouă identitate.. ca peste tot e nevoie de oameni de încredere. Ei nu au un semn distinctiv, ce simplu ar fi fost! Anii din urmă i-au învăţat convieţuind cu hamsterii că trebuie să fie prudenţi. Borcanul a fost spart dar cioburile pot fi infectate şi, deci, mortale.

Mă gîndesc la dramaturgul care poate scoate la iveală acum operele antume ale sertarului: miracolul din decembrie le-a impiedicat să devină postume. Am rămas în privinţa operelor dramaturgice europene, cu mulţi ani în urmă. Echilibrul între aceste oferte merită o privire atentă. Patrimoniul neştiut al literaturii noastre dramatice nu poate fi neglijat în favoarea totală a unei de înţeles priviri europene care, firesc, va deveni mai cuprinzătoare.

„Deteriorarea" într-un anume grad a relaţiei artistului cu realitatea (obiectivă şi subiectivă), pe de o parte, şi, pe de altă parte, deturnarea călătoriei sale pe căile imaginarului în paralizantul labirint impus de lumea hamsterilor reprezintă o evidenţă, o stare de fapt. Gravitatea ei poate fi apreciată numai în fiecare caz in parte. Nu dispariţia hamsterilor interesează in viitorul apropiat deşi puterea lor de adaptare e considerabilă, ci **redescoperirea totală a subiectivităţii** artistului. Îmi pare una din condiţiile esenţiale ale existenţei literaturii şi artei în anii ce vin. Dacă nu se va rata această şansă!

Politicul şi socialul ne invadează acum. Dar şi dansul fabulos al incertitudinii are o forţă de seducţie care n-a întîrziat după cîteva săptămîni de la miracol, să producă o transformare calitativă a otrăvii propagate de hamsteri: neputinţei lui **a spune liber** pare să succeadă, sub forme camuflate, dilema omului baroc a lui Gracian şi ambiguitatea opţiunii pictorului camusian (**solitaire solidaire**). Supuşi pînă acum privirii necruţătoare a lui Big Brother, artistul „deformării ca formă", să întîrziem acum în regatul unui no man's land ca formă de expresie? Dar cred că sîntem încă intr-o fază a unui alfabet cultural de tranziţie. Experienţa literaturii şi teatrului expresionist al Europei anilor '20 e un avertisment: după nazism clocotul sinelui expresionist şi fermentul „culturii Auschwitz" au intrat într-o penumbră tristă. Numai valoarea de avertisment istoricizat să mai conteze din acea cultură născută de reprimarea omului şi a artei?

Literatura şi teatrul „borcanului de sticlă" sînt un fenomen unic din punctul de vedere al **supravieţuirii** unei culturi naţionale. Ambele trebuie acum **să vieţuiască**, ca şi, în general, oricare formă a artei. Resorbţia efectelor otrăvii este un proces de durată ca şi nefasta existenţă a hamsterilor. Spectacolul degradant al agitaţiei lor, al efortului de a-şi găsi un rost provoacă stupoare şi, la firile tari, un hohot de rîs. De cînd oare, nu s-au mai privit în oglindă, **să se vadă?** Nevoia noastră de **proces public** este încă mare. Firesc. Mulţi se întreabă cînd vom acuza public pe teroriştii culturali, pe cei care au favorizat cultura cu înlocuitori şi producţia de toxine?

Zilele ne trec cu viteza secundelor. Resimţeam, cu ani în urmă o zi ca pe o piatră de moară, de **moare. Zilele acestea, însă, ca secundele firului de nisip din clepsidra răsturnată in decembrie, permit un nou inceput. Să înceapă, deci, cultura!**

Marian Popescu

O BETIA DE CUVINTE

„Deplorabil te poate face oricine; numai tu însuți te poți face ridicul."

CARAGIALE

"CA UN DESTIN MALEFIC...

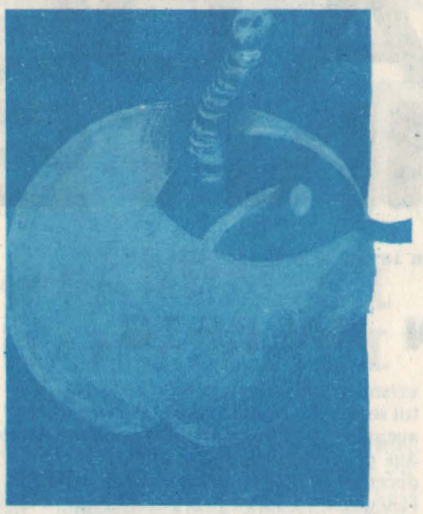
Oricine citește (sau răsfoiește numai) publicațiile de felurite nuanțe, orientări și apartenențe care ne asaltează prin chioșcuri, prin stațiile de metrou pe străzi sau pe la colțuri, nu poate să nu remarce strania asemănare a scrierilor dinăuntru. Cu puține excepții, lectura uneia — indiferent și dincolo de subiect: politic, economic, cultural — te scutește de osteneala parcurgerii celorlalte; ți-e de ajuns un singur articol ca să te lămurești încotro (și în cine) bate întreg ziarul în special dacă își zice „independent". Cînd asta se petrece în cazul unei publicații anume, mai treacă-meargă; s-ar putea argumenta similitudinea de formă prin identitatea de fond: avînd oamenii aceeași viziune asupra lucrurilor, e normal (?!) să recurgă la același limbaj pentru a le spune pe nume. Cînd însă fenomenul privește gazete diferite — chiar foarte diferite, uneori — ca scop (declarat), pretenții (intelectuale) și categorie de „andrisanți", situația devine comică; ori dimpotrivă. Mai ales că, purtate de nobilul avînt a rostirii adevărului („adevărat", „gol-goluț", „cu A mare", „cu orice preț" etc.) și de nu mai puțin nobila chemare a „înfierării" Răului (cu majusculă, desigur) și a „demascării" Minciunii (asemenea), penele autorilor se înaripează peste necesitate, și părăsind terenul neted al gramaticii, logicii și retoricii cuviincioase, o iau razna în descurajant consens, prin gropile vorbelor goale. Ținem să menționăm că, în exemplele de mai jos opiniile semnatarilor ne-au preocupat exclusiv din cauza felului în care au înțeles ei să se slujească de limba română spre a le face publice. Iată, mai întîi, cîteva considerente expuse de d. Petru Jucu în „Dreptatea" din 5 aprilie: „Tot uneltind din umbră grupuri și pături sociale (...) așadar tot trăgînd lumea înapoi ca racul crezînd c-o împinge înainte pe românește (s.n.) semănînd vînt și culegînd furtună acum se erijează și în postura de victimă!". Așa dar există cineva care unelteste... grupuri și pături sociale! „În tăcerea lui enigmistică (la fel ca și înainte, e vorba despre F.S.N. — n.n.) au (!) dospit multe și credea că nu se răsuflă nimic." dorind, fără îndoială să fie „popular" în exprimare, autorul a uitat că verbul „a răsufla" nu poate fi pus la diateza reflexivă fără efecte stilistice păgubitoare. Și nu pentru adversar... „Bucureștiul se mișcă greu, măsurile de preîntîmpinare trenează, mass-media e dezinformată, iar radioteleviziunea română «liberă» de răspunderi, n-are unelte în conducerea ei e încă «ceață» (cînd i s-au oferit guvernului n-a vrut să le primească (!)...". Așa cum rezultă de aici, mass-media (deci mijloacele de comunicare în masă) ar fi una, iar radioteleviziunea, alta. Mă rog, e un punct de vedere ca și, probabil, plasarea fantezistă a virgulelor. Dar pe cine oare „n-a vrut să le primească" guvernul? „Ca un destin malefic, ca un blestem istoric, întrebarea e pînă unde putem merge cu pasivitatea, cu contemplarea, cu impasul?" Ce-i drept este o întrebare serioasă; mai ales „cu impasul" e de mirare pînă unde se poate merge. În fine: „Drepturile noastre asupra Ardealului sînt inalienabile, iar a (s.n.) majorității locuitorilor lui inamovibile! Sfînta pornire națională (țărănească — creștină și democrată) îl va fi făcut, desigur, pe autor să uite că numai persoanele pot fi inamovibile, nu și drepturile. Cît despre acordul dintre substantiv și articolul genitival... În fața cauzei supreme nu ne încurcăm în asemenea chestiuni minore. Să mai notăm în treacăt, cîteva titluri și fraze din același cotidian: „Ni se urzește o nouă tragedie?, „Afară cu provocatorii!" („Tînăra și fragila noastră democrație e în primejdie" — Alec Simionescu), „Calamitatea nr. 42", „O situație disperată"... Aproape că-ți vine a bănui amestecul Partidului Liber-Schimbist în treburile interne ale „Dreptății".

a. grand

Dar spectrul reacțiunii („bampiru'!") inspiră temeri producătoare de tulburări gramaticale nu numai „organului" politic amintit, ci și săptămînalului „22" (editat de Grupul pentru dialog social), revistă altminteri apreciată de mulți „oameni de bine", „nepătați". Aici, însă, umoarea neagră ce izvorăște obligatoriu, s-ar zice, din practicarea vigilenței neabătute capătă accente mult mai rafinate. În numărul din 6 aprilie, d. Stelian Tănase deschide astfel editorialul „Cine trage sforile?": „Încep să mă încerce deziluziile. După zilele și nopțile de euforie trăite împreună cu compatrioții, după Crăciunul și Anul Nou de o seninătate și fericire fără egal, la sfîrșitul lui ianuarie au apărut primele semne că vom fi siliți să ieșim repede din starea de încredere în destinul nostru național. (...) O explozie uriașă a dorinței tuturor de libertate a distrus — se părea atunci — structurile comuniste dînd o lecție vecinilor noștri de radicalism antitotalitar și entuziasm popular, de unitate națională." Cine e „de radicalism antitotalitar" ș.a.m.d. — lecția sau vecinii? și încheie domnia-sa: „Mai devreme sau mai tîrziu pînă la sfîrșitul acestui secol, Revoluția românească va depăși această etapă de tranziție și-și va realiza din propria energie declanșată în 16-21 decembrie 1989 revendicările maselor răsculate". Lăsînd la o parte că ideea instituirii revoluției ca fenomen de durată sună din cale-afară de neplăcut (mai e nevoie să spunem de ce?), nu am prea înțeles cum anume „își va realiza" aceasta „revendicările **maselor**", și încă „din propria sa energie"... Nu are importanță. Important este că, aflăm de la d-na Marina Mezei, „Realizăm că **revoluția nu va fi îmbrobodită.** Vigilența există" (s.n.). E în ordine. Ne-am liniștit. Cu atît mai mult cu cît, spre a nu sugera, ferească Dumnezeu, că are în vedere vreo separație între clase, săptămînalul inserează și contribuții mai terestre, privind unele chestiuni economice. Tonul articolelor în cauză este, și el patetic sumbru: „Ne temem ca speranțele noastre să nu fie iluzorii; ne temem ca speranțele noastre să nu se realizeze prea tîrziu, ne temem că sperăm prea mult". Se poate ca, în speță, posomoreala autorului, d. Mircea Coșea, să apară justificată industria română fiind așa cum e (știm de la Cațavencu); dar ce vină are limba română? Căci zice dînsul: „Resursele ne sînt limitate, nivelul tehnic scăzut productivitatea nesatisfăcătoare, structura industriei dezechilibrată și o profundă lipsă de eficiență". Sprijinindu-și colegul în ambele direcții d. D.D. Popescu supralicitează: „Foarte frecvent **se derapează** (s.n.) de la scopuri la mijloace și măsuri mergîndu-se pînă la detalii nesemnificative și incerte în manifestarea lor posibilă reîntorcîndu-se apoi la scopuri ș.a.m.d., într-o cursă nebunească, confuză și sterilă oferindu-se chiar «iluzia» rezolvării problemei". Cine „reîntorcîndu-se"? Dar ce mai contează asta din moment ce: „Fundamentarea strategiei pe baza măsurilor guvernamentale este întîmplător completă, **deoarece va fi rezultatul** unor conflicte sau compromisuri între actori contradictorii (s.n.)! Ne oprim aici. Ultimele cuvinte ne-au amintit că am depășit cu mult granițele domeniului nostru și ne-am pomenit amestecîndu-ne într-ale politicii, aidoma feciorului de împărat nimerit, la vînătoare, în țara lui Jumătate-de-om-călare-pe-jumătate-de-iepure-șchiop. Este, probabil, efectul campaniei electorale și demonstrația teoremei potrivit căreia tot românul e născut nu doar poet, ci și politician. Ceea ce s-a văzut și mai sus.

Alice Georgescu

COUPÉ



a. grand

CONCURS DE FRUMUSEȚE

Ce-i un concurs de frumusețe? Se știe.

Realizat în premieră la noi, concursul pentru titlul Miss Fotbal România 1990 *a fost distractiv. M-au distrat văzînd înregistrarea TV atît concurentele cît și (mai ales) prezentatorii Ionel Stoica și Octavian Vintilă. Fetele, romînce de prin diverse părți ale țării, defilau, deci, mai întîi în uniforma albă a concursului, apoi mai dezbrăcate cuviincios și mai apoi în ținută de seară.*

Ideea prezentatorilor a fost brevetarea sistemului de strigături ca la nuntă. Ba chiar și cu chiuituri. Focu' era mare pentru privitori, fetele veneau cu mișcări sacadate, evitînd, parcă, mereu împiedicarea, iar flăcăii prezentau zodiacul fiecăreia. Reieșea că e bine pentru toată lumea, cu amorul adică: una era caldă, alta aparent rece, o alta era predispusă la mulți copii, una vorbea limbi străine „și altele". Astfel încît despre o concurentă se putea afla că „a coborît de la poalele Tîmpei în vîrstă de 23 de ani".

De aluzii străvezii mai era nevoie? Mai degrabă se simțea lipsa unei Case de mode care să ofere ținute de seară mai acceptabile. Cît despre corp, fiecare concurentă a venit exact cu ceea ce avea! □ *M.P.*

EROARE

VIAȚA CAPITALEI a anunțat în ultimul său număr din martie „Premiile naționale ale UNITER". Anunțăm și noi — fapt care s-a afirmat cu voce tare și la festivitatea de premiere — că era vorba de „Premiile secției de critică a UNITER", ceea ce înseamnă puțin altceva. De bună credință — și într-un gest lăudabil — d. Marin Traian, admirabilul realizator TV, preia informația și-o difuzează într-o emisiune duminicală.

A fost, probabil, o eroare de transmisie pe canalul vorbit-scris al revistei în chestie. Se mai întîmplă. □ *M.P.*

O LECȚIE-MODEL

Recunosc că luni 2 aprilie, asistînd prin intermediul micului ecran la debutul procesului intentat fostului general Nicolae Andruța Ceaușescu, am avut un șoc: asemănarea cu celebrul său frate — vocea, pronunția, gesticulația! — era de-a dreptul fascinantă. Efortul psihologic pe care-l făceam pentru a nu transfera asupra individului din boxă bagajul de resentimente cuvenite dispărutei sosii s-a soldat în cele din urmă cu o izbîndă: brusc, am realizat că ne aflam în plină comedie, o comedie cu gemeni venețieni sau chiar coboritori din Plaut.

Cheia acestei eliberări mi-a dăruit-o tot un element teatral: gestul. Aș fi dorit, în acea clipă, să pot mobiliza la această neașteptată lecție-model pe toți maeștrii și învățăceii catedrelor de actorie — căci unde altundeva s-ar mai putea găsi, astăzi, la un asemenea nivel de relevanță, un personaj care se servește de limbajul gestului pentru a traduce ceea ce este incapabil să spună? Fostul șef al unei școli care, slavă Domnului, a pregătit specialiști eminenți în toate domeniile activităților malefice, absolvent al Academiei de Studii Economice și al Academiei „Ștefan Gheorghiu", nu prea are acces la cel de-al doilea sistem de semnalizare. Expresivitatea chipului nu-l ajută nici ea, doar ochii șireți și răi fulgeră citeodată o privire de fiară încolțită. Mimica e redusă la elementar. Scăparea e în gest: plasează evenimentele dramatice ale zilelor de 21 și 22 în topografia revoluției dînd din mîini oblu, alungă de la sine nedreapta acuză cu un gest de revoltă și silă, neagă cu vîrful degetului, cite și mai cite! Acest balet, de o transparență clasică, ar putea fi studiat cu folos și de polițiștii de la circulație, plasați la intersecții, ca o foarte eficientă formă de monolog mut.

Un racord la tema fraților interșanjabili, celebră în teatrul lumii, se stabilește totuși, subtil, de către marele, nevăzutul regizor: omul din fața noastră își are și el ticurile lui verbale: el nu zice preten, el zice miting, el zice dèja, el își afirmă personalitatea prin citeva locuțiuni originale („intunericească" în loc de „întunece") și folosește slobod în fața tribunalului invocarea patronului său, dracu'.

Doamne, ce farsă am apucat să trăim!

I.P.

OAMENI PENTRU ETERNITATE?

Tovarășa Elena Ceaușescu n-a mai apucat să fie judecată și pentru genocidul cultural. Ce se întîmplă însă cu aceia care au fost complici sau coautori la genocidul cultural, aceia care au tras cu arme (mai mult sau mai puțin) sofisticate și din orice poziție asupra culturii? Tovarășa Tamara Dobrin sau tovarășul Mihai Dulea vor beneficia de pensii mari (5 la 1, conform echității comuniste) și-și vor scrie în liniște memoriile, pentru care vor lua, eventual, drepturi de autor? Desigur, e greu să li se rețină din pensii pagubele de milioane de lei produse culturii. Dar cum vor plăti prejudiciile morale aduse culturii, anii irosiți în lupta cu cenzura aprigă, anii de tăcere, de refuz, de scîrbă, zecile de scriitori și de artiști risipiți în toate zările lumii?

Se pare că unii dintre subalternii zeloși ai acestora continuă să lucreze în domeniul culturii ca... specialiști, ei fiind, o știm cu toții, specialiști în distrugerea culturii și în nimic altceva. Avem chiar atît de mare nevoie de ei? Pentru ce? Și mai ales, pentru *cînd?* □ Ariel

COUPÉ

CARAGIU

foto: ovidiu-mihai huiban

De la jumătatea lui aprilie '90 încoace, sala Teatrului Bulandra din preajma Grădinii Icoanei va purta numele lui Toma Caragiu. Faptul în sine pare simplu şi firesc. Lucrurile trebuiau să intre în normal pentru ca să se împlinească „Scriptura" şi cel ce a slujit, cît a fost în viaţă, în acest lăcaş de cultură, să-l cinstească cu numele lui şi după moarte.

Zădărnicit însă în şi un timp, harul divin al creativităţii, din al cărui nimb s-a rupt o aşchie şi s-a aşezat şi pe fruntea lui Toma Caragiu, nu s-a putut arăta în lumina normalităţii fără o umbră de mister, fără acea aură de miracol care însoţeşte jocul vieţii şi al morţii pe scenă şi în cotidian. Semne ale acestui miracol ce se zămisleşte acum, aproape zilnic, sub ochii noştri, le-am simţit şi cînd s-a inaugurat sala „Toma Caragiu".

În clipa în care Ion Caramitru a smuls de pe soclu vălul alb al „giulgiului", şi chipul împietrit în suferinţă al lui Toma Caragiu a căpătat deodată expresia vie, tulburătoare a fiinţei lăuntrice, am tresărit înspăimîntată de brutala pătrundere în realitate a misterului biblic şi a fabuloaselor coincidenţe ce se suprapuneau în acel moment. Spectacolul morţii şi al învierii lui Hristos, prezent în biserici, urmărit pe micul ecran în filmul lui Franco Zeffirelli sau pe scena Teatrului Mic în **Minunea învierii** lui era teribil de asemănător, prin cîteva detalii, cu cele ce se petreceau aievea în holul Teatrului Bulandra.

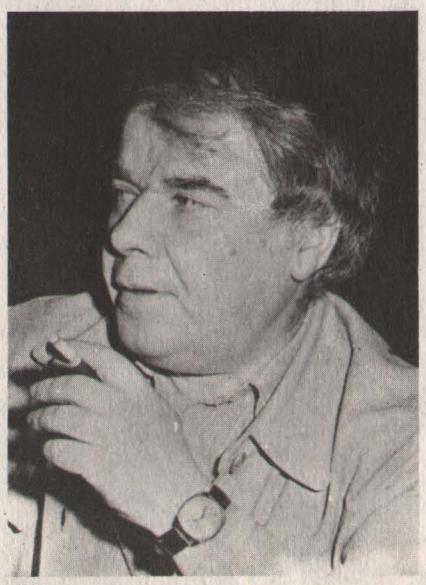
Celui venit pe lume cu predestinarea de a face şi el minuni, de a străbate cu puterea minţii şi a sufletului drumul între iad şi rai pentru a scoate la lumina reflectoarelor ceea ce este propriu şi etern în fiinţa omenească; cel care a dat viaţă cu mare îndrăzneală şi strălucire atîtor şi atîtor personaje desenate de alţi şi alţi mulţi împătimiţi întru spirit; cel ce purta numele unuia dintre cei 12 apostoli reconvertit la credinţă, nu putea să reînvie în memoria noastră altă dată şi oricînd, ci tocmai în **Săptămîna Luminată,** străjuită la un capăt de Duminica Paştelui şi la celălalt de Duminica Tomei.

Şi la moartea lui s-a cutremurat pămîntul şi la simbolica lui „înviere" au suspinat îndurerate la „mormîntul gol" cele două surori: mezina care i-a cioplit chipul atît de viu nu după celuloidul rece al fotografiilor, ci după suferinţa care i-a dogorît şi luminat amintirile, şi sora cea mare, ce ne-a dezvăluit acest travaliu zguduitor.

După ce s-au stins flashurile fotografilor şi totul părea să intre în cotidian, s-a apropiat sfioasă, aşa parcă din alte sfere, o fiinţă diafană, foarte tînără, subţire şi blondă ca un înger şi a depus pe soclu un buchetel de lăcrămioare. Ea sigur nu l-a văzut şi nu l-a cunoscut pe Toma Caragiu, dar mult **l-a iubit** pentru ca încă o dată să mi se adevereasca mie cele scrise în Scriptură: „Fericiţi vor fi, Tomo, cei ce nu văd, dar cred".

VALERIA DUCEA

THEODOR MĂNESCU



În clipa cînd telefonul, crainicul tuturor veştilor rele, a adăugat şirului acestora şi incredibila plecare a dramaturgului Theodor Mănescu, pe masa redacţiei se afla, deschisă la pagina 29, ultima lui piesă, **Recepţia** sau **Taifas lîngă o rulotă,** oferită revistei spre publicare într-unul dintre primele numere ale viitoarei noastre „Biblioteci Teatrul azi". Incredibilă plecare — fiindcă doar cu cîteva zile în urmă, într-o vizită amicală, îşi expunea senin şirul proiectelor, multe ajunse într-o fază avansată: o nouă piesă, un volum de eseuri, articole. Era iarăşi pe deplin **prezent,** ignorînd cu un soi de superioară ironie primejdia evidentă; după ce inima lui primise cele trei avertismente severe consacrate de protocolul execuţiilor, păruse, o vreme, să accepte retragerea în spaţiul oarecum protejat al unei provizorii pensionări medicale — dar venise Revoluţia! Cum ar fi putut autorul unor „romane dramatice" al căror principal personaj este Politica să stea ascuns, tocmai acum, între patru pereţi? Intrînd în redacţia unui cotidian, se apropiase de **scena lumii** pînă dincolo de limita la care implicarea putea deveni pentru el ucigaşă. O ştia, firesc, dar continua să se conformeze naturii sale profunde, de care ascultase întotdeauna — în fond, de ce s-ar fi temut de moarte, de vreme ce nu se temuse de viaţă?

Opţiunea sa pentru dramaturgie n-a fost nici ea altceva decît expresia aceleiaşi naturi umane tumultuoase, receptivă la sîmburele conflictual al oricărei situaţii şi disciplinată de o inteligenţă scormonitoare şi tenace. Scriitorul însuşi era un personaj complex şi contradictoriu, un fals „dur" ascunzîndu-şi parcă jenat impulsurile generoase şi sensibilitatea, constant în cultul prieteniei, un boem care, în faţa foii de hîrtie, se lăsa terorizat de un implacabil perfecţionist; scria repede, fluent, apoi rescria la infinit, în zeci de variante, nuanţînd şi disociind, cu o voluptate de matematician care „discută" o ecuaţie. Pasiunea cotropitoare a existenţei sale intelectuale a fost informaţia; precum un computer, creierul lui înmagazina şi prelucra informaţie din cele mai diferite domenii — istorie, sociologie, geopolitică, arte, economie —, elaborînd „scenarii de realitate" (dintre care unele deveneau piese, extrem de interesante prin marja de ambiguitate rezervată lecturii regizorale), cîteodată lăsîndu-se furat de pura plăcere a speculaţiei, de cele mai multe ori însă formulînd ipoteze fascinante prin îndrăzneală şi persuasive prin stringenţă logică. Voia să ajungă la adevăr şi să scrie adevărat, dar ştia că lucrul acesta nu e îngăduit, astfel că îşi elaborase o strategie proprie; complicatul balet al atacurilor şi replierilor în faţa cenzurii se încheia mai totdeauna prin cucerirea de noi „cote" pe acea nevăzută hartă **a ceea ce trebuia spus;** se bucura copilăreşte de aceste victorii, deşi erau (poate prea) scump plătite. Abia acum, toată această energie irosită în lupte de uzură ar fi putut rodi nestînjenit; dar n-a mai fost vreme...

Ileana Popovici

SCENA LUMII

Sylvie Nordheim alături de Vincent Solignac, partenerul din „Melodie varşoviană", şi de Marius Bodochi care a jucat rolul pe scena Naţionalului clujean

a. grand

ÎN CHEIA ESENŢIALIZĂRII

Melodie varşoviană de Leonid Zorin a fost întotdeauna bine primită de publicul nostru, dar interesul cu care era aşteptat spectacolul montat de Virgil Tănase la „Lucernaire" — Centre National D'Art et d'Essai (cu doi actori francezi — Sylvie Nordheim şi Vincent Solignac) avea, credem, un temei în plus (în afara justificatei dorinţe de a constata care a fost evoluţia artistică, pe o scenă străină, a regizorului român). Interesa unghiul din care se priveşte, cu ochii de la Paris, un autor sovietic, un text care, dincolo de povestea de dragoste (temă mai... universală nu există!), este povestea unei generaţii confruntate cu o experienţă precis delimitată istoric, politic, ceea ce înseamnă inevitabil, geografic. O experienţă dintre acelea despre care se spune, în mod curent, că nu poate fi înţeleasă de cine nu a trăit-o.

Constatăm, însă, văzînd spectacolul, că despre traumele psihice ale socialismului se poate vorbi şi fără să le fi cunoscut în mod nemijlocit, că absenţa implicării directe poate fi, în plan artistic, un punct cîştigat, nu un handicap. În sensul unei cumpăniri sine ira et studio a faptelor, a implicaţiilor pe care le antrenează, în sensul accesului mai lesnicios la esenţial, fără împotmolirea în nenumărate detalii care nu adîncesc drama ci o încîlcesc. Pe această coordonată, a esenţializării expresive, e construită interpretarea, coordonată stabilită, desigur, de concepţia regizorală a spectacolului (deşi Virgil Tănase, mai puţin tînăr şi mai puţin francez decît colegii săi, actorii, are implicit o privire asupra textului derivată dintr-o experienţă nu doar de ordin artistic, cultural). Există, în versiunea scenică, unele punctări (în muzica semnată de Costin Miereanu, în vestimentaţie, în accesorii) menite a preciza locul şi momentul acţiunii, dar regia se fereşte (şi bine face) de stilul balalaici-vodcă-mesteceni care ar fi adus un pitoresc periferic dramei, nu autenticitate.

Fără a evita emoţia — dimpotrivă, cultivînd-o — Sylvie Nordheim ocoleşte statornic şi cu precizie melodrama; experienţa televiziunii se dovedeşte extrem de utilă, în sensul eliminării oricăror îngroşări (pe care scena le mai iartă, uneori, nu şi ecranul), al economiei de mijloace, al unui discurs scenic simplu şi de aceea pătrunzător.

Aceeaşi rigoare a desenului interpretativ se remarcă şi la Vincent Solignac, aceeaşi exactă cîntărire a efectelor ce face ca economia de gesturi, de tuşe de culoare să nu se transforme în sărăcie ci în binevenită esenţializare. Actorul îşi împinge personajul în prim plan sau îl retrage în planul secund cu un simţ precis al oportunităţii scenice şi, nu în ultimul rînd, al subordonării propriei evoluţii ariei de expresivitate a spectacolului în ansamblul său.

HÉLÈNE DELAVAULT ŞI CONTRAZICEREA PREJUDECĂŢILOR

Poate primul lucru ce ar trebui spus despre recitalul susţinut de Hélène Delavault, **Iubiri şi trădări**, este că ne-a răvăşit toate confortabilele noastre prejudecăţi privitoare la cîntăreţele de operă, mai ales la celebrităţile genului. Experienţa noastră de spectatori ne încredinţa că primadona trebuie să fie monumentală (ca să folosim o vorbă cuviincioasă), îmbrăcată în diverse valtrapuri lucitoare pe care să le agite patetic la acută, că va adopta cam cinci-şase atitudini corporale (care la cîntăreţe se cheamă joc de scenă) şi cam tot atîtea expresii faciale (cîte una, brevetată, pentru diversele sentimente: iubire, ură, tristeţe, bucurie ş.a.m.d.). Mai ştiam că la aplauzele din final vom lăuda cu glas tare vocea ascultată, bravura interpretării, dar că ne vom felicita, în taină, pentru tăria de a nu fi izbucnit în rîs la momentele dramatice şi că vom regreta, tot în taină, că n-am ascultat recitalul la radio sau pe un disc. Sigur, acestea sînt gînduri de profan, observaţiile nepriceputului ce nu reuşeşte să ignore cu elevată seninătate faptul că, de obicei, moartea ftizicei Traviata provoacă prăbuşirea scenei şi a mai multor rînduri de subsoluri.

Ne-am dus, deci, la recitalul Hélènei Delavault hotărîţi să închidem, prudent, ochii şi să deschidem, meloman, urechile. Experienţa noastră de spectatori s-a dovedit, însă, de această dată, total lipsită de valoare. Tînără, frumoasă, cu o siluetă de Miss Monde, Hélène Delavault este nu numai o foarte bună voce dar şi o **actriţă** în toată puterea cuvîntului. O actriţă de farmec şi subtilitate, un talent scenic viguros şi original, o personalitate artistică inconfundabilă. Dintr-o succesiune de piese muzicale, interpreta a reuşit să închege nu un simplu recital ci **un spectacol**, o lume de gînduri, trăiri, sugestii, stări emoţionale, o lume coerentă în bogata, luxurianta ei diversitate. Definitoriu pentru arta Hélènei Delavault ni s-a părut — dincolo de calităţile vocale şi actoriceşti — darul aparte de a stabili o comunicare spontană, spirituală cu publicul, de a transmite nealterat fiecare idee, de a se face înţeleasă dintr-o privire, dintr-un zîmbet, dintr-un gest.

Iubiri şi trădări e un spectacol pe care nu l-am fi putut aprecia la justa valoare ascultîndu-l pe un disc sau la radio. E un spectacol ce pare a se naşte sub ochii noştri, numai pentru noi, în colaborare cu noi. De altfel, e firesc să fie aşa: pentru o iubire, ca şi pentru o trădare trebuie să fie întotdeauna doi.

Cristina Dumitrescu

PRIMĂVARA LIBERTĂȚII

gérard desarthe

massimo schuster

gérard desarthe

virgil tănase

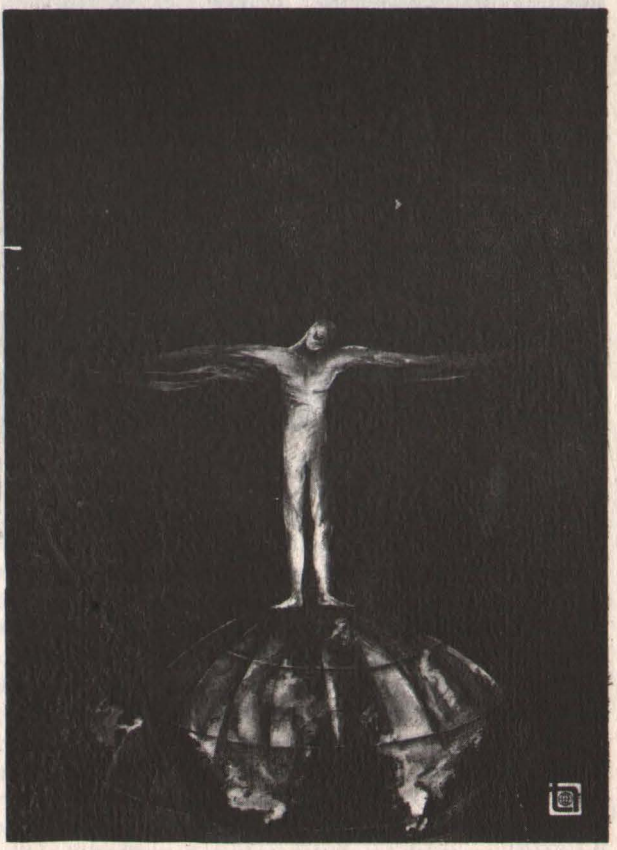
gérard desarthe

virgil tănase, victor-ioan frunză, vincent solignac, sylvie nordheim

LA CLUJ

gérard desarthe | hélène delavault | jeff cohen

virgil tănase | sylvie nordheim | vincent solignac



ORGANIZATOR: TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ

echipa tehnică

Pot să vă spun, simplu, că pentru mine este ca un vis de copil. Sînt fericit de a fi putut participa la acest proiect teatral care va rămîne în inima tuturor oamenilor din Cluj. Doresc pentru viitor alte întîlniri cu voi. Primăvara libertății să devină cele patru anotimpuri ale dragostei.

Alain Merlaud
organizatorul turneului francez

PRINTEMPS DE LA LIBERTÉ

Turneul francez dincolo de scenă

VITEZ — APĂRĂTORUL ROSTIRII FRUMOASE

Cei care cunosc experienţa complexă în teatru a lui Antoine Vitez sînt în măsură să vadă azi în „clasicul" apărător al rostirii frumoase un om de teatru modern, cu gîndire flexibilă şi înnoitoare. Nu numai pentru constanta şi mereu proaspăta deschidere spre spaţii culturale diverse (mai ales cel rus), dar şi pentru preocupările sale de teatralizare a politicului (e citat aici în mod frecvent spectacolul **Întîlnire, între Pompidou şi Mao Tzedun**), sîntem îndemnaţi să vedem în creaţia lui Vitez o „oglindă a gîndirii" (George Banu). Pentru noi, cei care nu-i cunoaştem decît parţial şi nesemnificativ opera, a fost important să-l auzim pe Vitez însuşi definindu-se, la conferinţa de presă ce a avut loc la Bucureşti, cu prilejul recitalului său extraordinar.

Ce ne-a spus domnia-sa mai întîi? Că nu este un regizor specializat în teatrul clasic, dar nici în cel contemporan, că aspiră spre un echilibru între aceste extreme, ca şi spre o dreaptă cumpănire a interesului pentru teatrul francez şi cel universal. Crede în necesitatea ca teatrul să întreţină „memoria naţională" prin repertoriul clasic francez (este autorul unei tetralogii Molière realizată în 1978, în decor unic, cu **Şcoala femeilor, Tartuffe, Dom Juan** şi **Mizantropul**, idee pe care vrea s-o reia la Comedia Franceză, unde a montat de curînd **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais), dar crede şi în obligaţia teatrului de a vehicula operele esenţiale ale lumii (se află la a treia montare cu **Faust** de Goethe şi după un recent succes cu **Viaţa lui Galilei** de Brecht). Deşi a realizat spectacole însemnate cu piese ale autorilor contemporani (Vinaver, Kalinsky, Badiou, Lepoutre), nu e sigur că textele moderne îşi vor găsi loc în activitatea sa actuală la Comedia Franceză, unde există un comitet de lectură aproape impenetrabil. Foarte ataşat îndeletnicirii sale de pedagog (13 ani a fost profesor de artă dramatică la Conservatorul din Paris), Antoine Vitez relatează pe larg şi despre experienţa marcantă din anii în care a fost director şi animator al teatrului din cartierul parizian Ivry, cartier muncitoresc de imigranţi, unde a condus un fel de şcoală populară şi unde şi-a clarificat sensurile teatrului epic şi teoria transfigurării aproximative („linia tremurată"), modalitatea stanislavskiană nefiindu-le la îndemînă colaboratorilor săi. Fericit să-i poată învăţa citi corect franţuzeşte pe muncitorii din Ivry (a montat aici **Fedra** de Racine şi **Catherine**, după Aragon), Antoine Vitez nu se sfieşte să laude iniţiativele democratice ale Partidului Comunist Francez, care i-au prilejuit experienţa acestui „teatru pentru toţi". Simpatiile politice astfel declarate ne-au abătut o vreme prin hăţişurile politichiei şi ale avatarurilor drumului inspre şi dinspre P.C.F. ale distinsului om de teatru, obligat să-şi apere convingerile comuniste de la înălţimea aceleiaşi scene de unde, cu o seară înainte, ne citise din Cioran. De la Ivry la Chaillot, unde i-a urmat lui Vilar la Teatrul Naţional Popular, teatrul pentru toţi al lui Vitez a devenit „un teatru elitar pentru toţi". Conflictul dintre credinţă şi necredinţă, care l-a preocupat în **Condurul de mătase** de Claudel, între rezistenţa şi supunerea faţă de tiranie, pus în lumină în **Electra**, argumentează grija regizorului de a găsi ideile care să rezoneze cu timpul creaţiei şi care să permită comunicarea cu publicul contemporan. Spectacolul nu poate rămîne la nivelul confruntării de pasiuni pe care fiecare operă o conţine; e nevoie să se ridice la înălţimea jocului ideilor, punînd astfel în mişcare confruntarea mentalităţilor ce definesc societatea. În calitate de administrator al casei lui Molière, Vitez s-a referit la intenţia lui de a-i înnoi atît repertoriul cît şi trupa prin angajarea unor actori tineri („creînd actori, creezi şi un public pentru ei"). Unele dintre aceste gînduri îl privesc şi pe compatriotul nostru, Lucian Pintilie. Cum a montat spectacole pe multe meridiane, Antoine Vitez îşi permite şi aprecieri generalizatoare, considerîndu-i pe actorii de pretutindeni o rasă transnaţională cu funcţii universale; diferenţierea o dă cel mult nivelul de cultură. N-a mai fost timp să aflăm ce înseamnă pentru regizorul francez reîntoarcerea la „virtuţile vechiului, ale arhaicului" despre care pomenesc comentatorii teatrului său, nici ce gîndeşte despre teatrul din România. Cu altă ocazie...

CHÉREAU: „NU EXISTA IDEI ABSTRACTE ÎN TEATRU"

Scutit de protocolul hărăzit directorului Comediei Franceze, Patrice Chéreau a peregrinat prin mai toate teatrele bucureştene, lăsîndu-se acaparat de grupuri răzleţe sau organizate, de gazetari sau colegi de breaslă. Temerile că va fi greu abordabil au rămas în ceaţa lăptoasă a sălii Atelier de la Naţional, unde şi-a jucat spectacolul **În singurătatea cîmpurilor de bumbac**, iar întîlnirea cu acest copil teribil al teatrului francez, cu box-office impresionant azi pe mapamond, a devenit brusc cel mai firesc şi sincer prilej de comunicare. În dimineaţa zilei de 30 martie, în sala Studio a teatrului „Nottara", Patrice Chéreau, împreună cu Gérard Desarthe, colaboratorul său apropiat, şi criticul George Banu s-au întîlnit cu regizori şi actori, citi au reuşit să afle despre acest eveniment. Fără să aibă răspuns pentru toate întrebările care i s-au pus, deconcertînd tot timpul cu un „je ne sais pas" care nu era decît semnul unei probităţi şi al unei detaşări dezarmante, celebrul regizor şi actor francez ne-a lăsat libertatea să-i bănuim gîndurile despre teatru, despre spectacolele pe care le-a făcut, despre — cum ne place să spunem — condiţia artistului. Am intuit în frînturile de mărturisiri nu numai ceea ce Bernard Dort numea „lupta lui Chéreau cu teatrul", ci şi asumarea pînă la identificare a acestei arte în interiorul căreia îşi construieşte opera („sînt regizor, şi nu tribun"). De altfel, lipsa din discuţii a formulărilor teoretice trădează o structură fundamental artistică, un mod unic de a fi în teatru, cum unică îi e şi opera. Gîndurile textelor fundamentale pe care le-a montat, de la **Hamlet** la **Peer Gynt**, par a fi trecut prin fiinţa sa, coborîte de pe piedestalul abstracţiei, pe care o refuză. „Nu există idei abstracte în teatru. Ele devin foarte concrete şi uneori foarte banale", spune, referindu-se la spectacolul jucat la Bucureşti. Răspunzînd unor

COUPÉ

SÎNTEM CU TOȚII CONTEMPORANI

întrebări despre situația dramaturgiei contemporane în Franța, Chéreau deplînge absența autorilor de teatru care să scrie despre viața de azi. Sînt, oricum, puțini — conchide. (El l-a descoperit pe Bernard-Marie Koltès și l-a reprezentat aproape în întregime) Explicația ar fi nu numai dificultățile genului, dar și imposibilitatea celor mai mulți de a se consacra exclusiv scrisului pentru teatru, așa cum a făcut-o Koltès. E împotriva adaptărilor și ne vorbește cu îngrijorare despre criza reală de public. Șansa teatrului oscilează, după părerea sa, între încercările temerare, experimentale (șocuri capabile să resuscite interesul) și superproducția comercială. Între acești doi poli, multă mediocritate. Autor al unor faimoase montări de operă (recordul de popularitate îl deține **Inelul Nibelungilor** de Wagner la Bayreuth), Chéreau se declară categoric împotriva operei (!). Teatrul nu are nimic de cîștigat de pe urma operei, decretează el ritos; dar explică apoi, pasionant, cum propria sa experiență, întîlnirea cu Pierre Boulez l-a îndreptat spre explorarea muzicalității textului, spre căutarea dimensiunii muzicale în spectacol, spre ritm. În plus, obligat, la Bayreuth, să lucreze foarte repede, a fost nevoit să aplice un principiu — al integralității, să-l numim noi: mai întîi, construirea spectacolului în ansamblu, și apoi revenirea la detaliu. A aplicat din nou acest principiu la realizarea nu mai puțin celebrului **Hamlet**, cu Gérard Desarthe la Paris-Nanterre. Elogiat pentru interpretarea rolului din **În singurătatea...**, Patrice Chéreau vorbește amuzat despre ticurile actoricești care l-au inspirat, automatisme gestuale sau de vorbire („acele ticuri pentru care, ca regizor, îi iubesc pe actori tot atît cît îi urăsc"). Mereu ironic, ne povestește cum și-a compus personajul, cum s-a privit în oglindă pînă cînd **Dealer**-ul său a apărut suficient de urît.

DESPRE CRIZE, SENSURI ȘI DISPUTE

Puncte fierbinți au creat în discuție și confesiunile cîtorva regizori și actori români — Dan Micu, Alexandru Repan, Dana Dogaru, Dominic Dembinski, Anca Ovanez-Doroșenco. Pe fondul unor mărturisiri despre criza de creație în care se găsesc astăzi, cînd revoluția a mutat conflictele și spectacolul în stradă, au apărut nuanțări interesante: criza de interes a publicului, obsesia politicului, prin care teatrul românesc a opus rezistență dictaturii, criza mijloacelor de expresie... Evocînd experiența „primăverii franceze" (1968), Patrice Chéreau consideră normală o atare situație și e convins că teatrul își va regăsi sensurile, se va regăsi pe sine ca artă a comunicării. La discuțiile amicale care au continuat a doua zi seara, într-o atmosferă destinsă (după ce Mircea Diaconu și UNITER-ul i-au extras pe artiștii francezi dintr-un colocviu doct provocat de d. Dan Hăulică și de revista „Secolul 20"), disputele au continuat. S-a vorbit despre influența Parisului asupra stilului lui Lucian Pintilie, despre forța teatrului din Est, asimilat artei de opoziție, despre șansa viitoare a teatrului de implicare... Și ne-au bucurat intențiile sincere ale oaspeților de a continuaape calea cunoașterii reciproce (e negată vehement orice interpretare politică, de propagandă, a acestui gest de pură simpatie). Impresia puternică a evenimentelor din decembrie domină emoționant dialogul, în care revine mereu speranța că teatrul își va regăsi esența sacră și rostul comunicării cu timpul său, așa cum a făcut-o și o face pretutindeni în lume.

Doina Papp

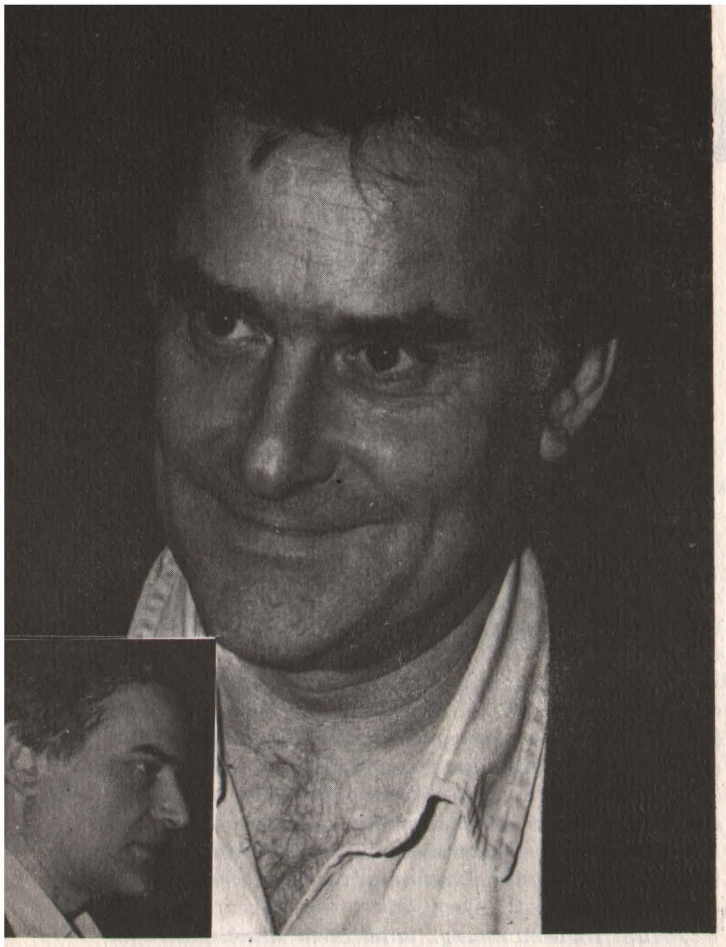
În articolul „Sîntem cu toții contemporani" din revista Ridotto *nr. 9 (octombrie 1989), Ghigo de Chiara face „un slalom printre articolele legii Carraro" (subtitlul articolului). Acest proiect de lege pentru teatrul în proză, semnat (și prezentat în parlament) de ministrul Franco Carraro, „a devenit lectura preferată a oamenilor de teatru italieni". Dramaturgi, actori, regizori, scenariști caută cu febrilitate, în textul celor 27 de articole de lege, paragraful care îi interesează personal și le promite, în același timp, un viitor (sau un prezent) mai puțin vitreg. Toți sînt de acord că proiectul ar aduce fericite îmbunătățiri vieții teatrale italiene, dar doresc ca propria specificitate să fie mai bine pusă în relief. Punctul de vedere al autorului, intitulat VIVENTE E SCRIVENTE, este de fapt problema esențială de care se ocupă Ghigo de Chiara.*

Teatrul poate să recurgă la infinit la marele repertoriu clasic. Ca să nu ajungă însă numai un album de amintiri glorioase, teatrul ar trebui să-și găsească „propria necesitate de a fi" chiar în raportul cu epoca prezentă, „narată, descrisă în consens cu ea, în dezacord cu ea, anatemizînd-o, exaltînd-o..." Teatrul nu se poate scrie numai în perspectiva unui sacru Pantheon viitor, ci și în perspectiva, mai modestă, a prezentului nostru. Important este că statul, chiar în covîrșitoarea, frenetica avalanșă mass-media, își propune să mențină în viață acea activitate atît de puțin cerută și aproape „clandestină" care este teatrul în proză, un teatru care să povestească aventura noastră de oameni ai acestui sfîrșit de mileniu. Dacă ținem la „povestea" care se scrie pentru spectatorul modern, ar trebui să se dea o mai mare importanță autorului. Să i se dea ocazia să-și prezinte piesele, să fie pus la greaua încercare a confruntării cu publicul.

În acest sens, proiectul Carraro nu impune, ci sugerează: cere, de exemplu, ca statutul teatrelor să prevadă o valorizare a repertoriului „contemporan italian și comunitar european". Dar ce înseamnă contemporan? Trimis la o „contemporaneitate" (ce datează de cel puțin 50 de ani), care va fi impresarul atît de curajos încît să riște un text necunoscut cînd are la dispoziție un autor celebru? Cînd îl poți alege pe Pirandello, de ce să riști altceva?

În aceste condiții ce poate să facă un autor tînăr (afară de cazul fericit în care este și impresar și regizor, ca Dario Fo sau Pietro Garinei)? Cum poate un autor tînăr să scrie o piesă în speranța că cineva i-o va pune în scenă? Cine va dori această noutate? Piesa este a priori „periculoasă pentru că este inedită, incertă pentru că nu are precedent pe piață și dă atîta bătaie de cap pentru că este necunoscută". Legea Carraro ar putea să finalizeze o modalitate concretă de descoperire a „talentelor" capabile să alimenteze un repertoriu nou, în care contemporaneitatea să se recunoască.

Monica Ioanid



RICHARD EYRE, BRITANICUL

Cînd urmăream, în 1987, pe scena Teatrului Național din Londra, **King Lear** în regia lui Richard Eyre, îmi imaginam prea puțin că voi avea ocazia să văd, în 1990, **A treia țeapă**, la „Bulandra", **alături** de același Richard Eyre, de astă dată director al Naționalului britanic. Dar ceea ce, cu siguranță, nu mi-ar fi trecut prin minte atunci a fost că îl voi părăsi la pauză pe regizorul englez pentru a vedea dacă Patrice Chéreau și-a terminat pregătirile pentru spectacolul de la Teatrul Național din București.

Bineînțeles că, atît pentru britanici cît și pentru francezi, stupoarea noastră agitată în fața unor nume al căror ecou ne-a alintat timpanele, în surdină, atîta vreme, și pe care le auzim acum, pe nepregătite, strigate la un metru de urechi, poate părea ușor nelalocul ei. De aici, senzația lor că am suferi de un sindrom depresiv avansat.

Pe Richard Eyre însă nu l-am găsit deloc dispus să ne privească prin filtrul vreunor precauții terapeutice. Venit de multe ori în România, cunoscător al spectacolelor lui Ciulei, Pintilie, Esrig, foarte îndeaproape familiarizat cu situația teatrului din Cehoslovacia și dotat cu ceea ce, în lipsă de inspirație, s-ar putea chema un calm britanic jovial, Eyre și-a început discuția cu artiștii de la Teatrul Național din București, mărturisind:

„Vi se va părea cu siguranță paradoxal ceea ce am să spun, dar trebuie să vă mărturisesc că, personal, cînd am vizitat România în anii din urmă, v-am invidiat.

Publicul dumneavoastră era minunat, atît de dispus să vă asculte, atît de **avid**, mai ales, să vă asculte. Teatrul era, de altfel, singurul loc public în care se mai putea spune adevărul, așa încît el îndeplinea o funcție vitală în societate, ocupa un loc central în conștiința oamenilor.

Ei bine, după revoluție, lucrurile s-au schimbat. Teatrul a ajuns, și la dumneavoastră, pe același plan cu mass-media și cu celelalte activități sociale. Dacă nu cumva a ajuns chiar în urma lor. El va traversa o criză. Dar va fi o criză vremelnică, sînt sigur de asta. Fiindcă aveți artiști puternici și valoroși.

În Anglia, administrarea și conducerea Teatrului Național, de pildă, trebuie să păstreze un echilibru între interesele economice ale instituției (care e obligată să joace pe parcursul întregului an cu 80% din bilete vîndute în avans, pentru a-și acoperi cheltuielile) și calitatea artistică a reprezentațiilor (care nu are voie să țină cont de interese economice). De altfel, preocuparea continuă a conducătorilor instituției este să obțină subvenții tot mai mari de la stat, pentru a nu fi condiționați de pretențiile impuse de sponsorii particulari. Pe de altă parte, o susținere financiară integrală din partea statului ar afecta dinamica producerii pieselor și, în același timp, ar încuraja o formă de elitism artistic. Or, un spectacol trebuie să fie valoros în sine, dar el trebuie să și placă".

Întrebat ce fel de politică repertorială duce în cadrul teatrului al cărui director este, Eyre a răspuns: „Nu cred în ceea ce numiți «politica repertorială». Nu-mi place expresia. Un teatru nu trebuie să funcționeze pe baza unui plan dinainte stabilit. Politica mea sînt oamenii cu care lucrez, piesele pe care le pun în scenă, reușitele sau nereușitele. Bineînțeles că există constante și variabile. Există, în primul rînd, actori care lucrează frecvent cu noi pe contract, chiar dacă teatrul nu are o trupă stabilă. Ei vin, apoi joacă o vreme în altă parte, și se reîntorc la Național. Există apoi autori dramatici care colaborează cu noi de multă vreme, și există autori pe care i-a lansat scena Teatrului Național: Bond, Pinter, Ayckbourn, David Hare, de exemplu. Există chiar și un public specific nouă. Un public «mediu», aș spune. Alcătuit în mare parte din intelectuali și studenți, dar și din alte categorii sociale. De altfel, cred că în compoziția publicului de teatru intră, indiferent de țară, aceleași straturi ale intelectualității."

Discutînd despre structura organizatorică a Naționalului britanic, Richard Eyre a insistat mult asupra faptului că instituțiile teatrale din România își vor schimba și ele, treptat, configurația: „Sînt convins că teatrul românesc va ajunge din nou să reprezinte un centru al societății dumneavoastră, atunci cînd își va găsi forma specifică de existență în noile condiții."

Iată un punct de vedere în care sîntem dispuși să credem, cu atît mai mult cu cît el nu vine din partea unui necunoscător al valorilor noastre teatrale anterioare, ci dimpotrivă.

Vizita lui Eyre în România a fost scurtă și s-a petrecut, cum am mai spus, în același timp cu vizita lui Chéreau. Invitat să vadă, la Studioul „Bulandra", **Hamlet** în regia lui Tocilescu, a fost așezat, în timpul reprezentației, alături de actorul Gérard Desarthe. Li s-a făcut, firește, cunoștință, iar în antract Eyre l-a întrebat pe Desarthe: „Ați văzut **Hamlet**-ul lui Patrice Chéreau?" Perplex, actorul francez a răspuns „Da". Iar după cîteva secunde a adăugat: „Eu am jucat Hamlet-ul lui Patrice Chéreau"

În România, Anglia și Franța se află pe teritoriu neutru.

Corina Șuteu

UN RECITAL: SUSANNAH YORK

Dramaturg al parafrazelor, comentator al marilor mituri, Jean Cocteau coboară, cu **Vocea umană**, printre muritori, ocupîndu-se de o dramă mediocră a unei femei care înțelege, într-o convorbire telefonică de circa o oră, că bărbatul căruia îi acceptase toate condițiile nu mai respectă nici regula minimă a jocului. Marea ei iubire, singurul sentiment care-i justifică existența, este de fapt o plăsmuire și ea nu mai poate evita contactul cu adevărul. Partenerul, pe care nu-l vedem și nu-l auzim, suportă asalturile repetate ale durerii în căutarea reperelor demnității, reproșurile abia mascate, cochetăria strepezită de spaimă, toate atacurile unui cuceritor care asediază un teren de mult părăsit de adversar. În pofida banalității dramei pe care o expune, monologul se bucură de o perenă popularitate, oferind, din 1930 (anul scrierii sale), un prilej de etalare a virtuozității unor mari actrițe: a fost jucat de Flora Robson, Liv Ullmann, Anna Magnani, Ingrid Bergman.

La sala „Amfiteatru" a Teatrului Național piesa a fost interpretată recent de Susannah York, personalitate proeminentă a teatrului și filmului englez contemporan. Am spus piesa, pentru că Susannah York a izbutit performanța de a include lumea și conflictele ei în substratul monologului. Panourile albe care o înconjoară o despart de fapt de ceilalți, iar receptorul telefonului nu este decît aparența unei legături — personajul e permanent conștient de zădărnicia efortului de a comunica. Femeia este mult mai inteligentă decît drama pe care o trăiește în fața publicului, și această complicitate mută textul din zona melodramei în cea a dramei existențiale. Nu e vorba despre șocul minciunii și despre dezamăgirea femeii trădate, ci despre neputința omului singur de a-și determina vremelnicul partener să simuleze în continuare riturile cuplului, atît de necesare liniștii de o noapte. Cînd se preface și cînd e sinceră femeia este fidelă doar adevărului ei interior, care o împinge spre eșec. Singură pe scenă, timp de o oră, domnișoara York ne face să uităm de tehnica mijloacelor de expresie, de ritm și de gradație, topind — cu ajutorul deloc exhibiționist al regizoarei Simone Benmussa — convenția teatrului în efortul de a descoperi persoana în raporturile ei cu o altă persoană, cu alte persoane, cu lumea.

Magdalena Boiangiu

COUPÉ

Gala tinerilor actori

Compania Autonomă de Turism pentru Tineret organizează împreună cu UNITER la ITT Costinești, în perioada 16-21 iulie 1990, cea de-a opta ediție a Galei Tinerilor Actori.

La manifestare pot participa actori profesioniști în vîrstă de pînă la 35 de ani, cu recitaluri individuale sau de grup (cel mult 3 persoane), studenți de la Academia de Artă Teatrală și Cinematografică și Institutul de teatru din Tîrgu Mureș cu recitaluri individuale, recitaluri de grup și spectacole. Repertoriul va cuprinde creații artistice de valoare din literatura română sau universală, poezie, proză, fragmente dramatice și piese de teatru.

Pînă la 25 iunie 1990 participanții vor depune la agențiile județene ale CATT fișa de înscriere însoțită de o fotografie și 2 exemplare dactilografiate ale textelor recitalurilor individuale sau de grup. Organizatorii, unele ziare și reviste de cultură, ITT Costinești vor acorda premii și diplome.

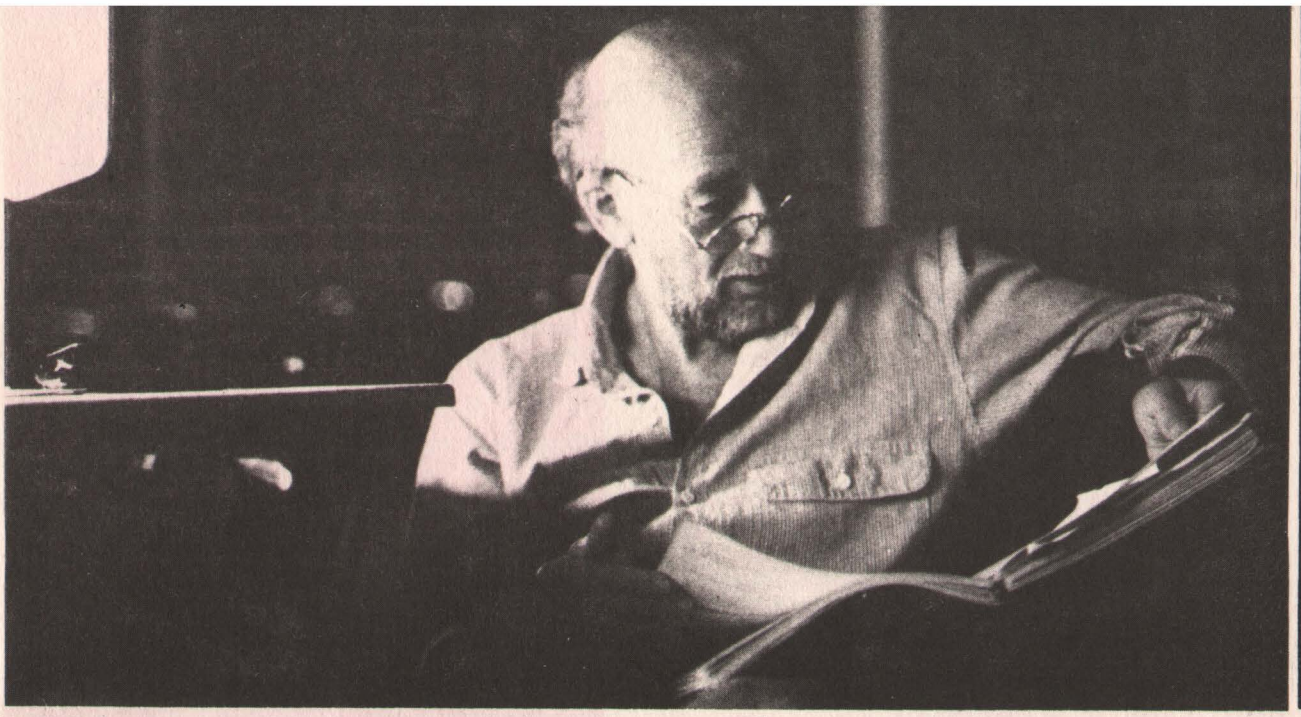
"Scrieţi o piesă despre viaţa cotidiană în timpul dictaturii şi veţi cuceri scenele Americii !"

LAVONNE MUELLER

La sfîrşitul lunii martie s-a aflat în vizită în România autoarea dramatică americană Lavonne Mueller, profesor la Columbia University. Între altele, d-na Mueller a participat, la sediul UNITER, la o întîlnire cu oameni de teatru români: dramaturgul Dumitru Solomon, redactor-şef al revistei „Teatrul azi", criticii Marian Popescu, redactor-şef adjunct al aceleiaşi publicaţii şi vicepreşedinte al UNITER, Margareta Bărbuţă, preşedintele centrului român al ITI, Miruna Ionescu, Victor Parhon şi Alice Georgescu, redactori la revista „Teatrul azi". La întrevedere a asistat d-ra Agota M. Kuperman, ataşat cultural al Ambasadei S.U.A. la Bucureşti.

În urma interesului manifestat de d-na Lavonne Mueller faţă de situaţia actuală a teatrului românesc şi, în special, faţă de aceea a oamenilor de teatru, criticul Marian Popescu a procedat la un amplu şi documentat expozeu privind statutul, prerogativele şi funcţionarea (de perspectivă) ale organizaţiei profesionale de breaslă — UNITER. Informaţiile furnizate au suscitat oaspetelui american o reacţie complexă: uimire admirativă şi invidie colegială. În comparaţie cu UNITER, Dramatist's Guild, societatea americană omoloagă, face foarte puţin, a exclamat d-na Mueller: percepe cotizaţii, organizează simpozioane şi concursuri şi editează o revistă (de două ori pe an) şi un buletin (o dată pe lună); nu acordă pensii, nu protejează drepturile membrilor săi. Oamenii de teatru români trebuie să fie încîntaţi, a adăugat ea. (Trebuie, într-adevăr — adăugăm noi.) Cu aceeaşi plăcută surprindere au fost întîmpinate aserţiunile părţii române referitoare la preocupările Uniunii în legătură cu sprijinirea tinerelor talente. În Statele Unite dramaturgilor tineri, de pildă, li se acordă doar înlesnirea de a participa la concursuri şi festivaluri, în special de teatru scurt (piese într-un act), care solicită cheltuieli de montare şi reprezentare scăzute. În calitatea sa de profesor de dramaturgie, d-na Mueller a dezvăluit apoi curiozităţii vag intrigate a interlocutorilor cîteva dintre secretele acestei meserii: elevii (a căror vîrstă variază între 17 şi 60 de ani şi ale căror profesiuni sînt foarte diverse — avocaţi, financiari, studenţi, muncitori) învaţă aici probleme de tehnică dramaturgică, „învaţă să fure teme, situaţii şi personaje". Pedagogia sa e bazată pe exerciţii de eliberare a creativităţii, subliniază Lavonne Mueller: „singurul lucru pe care nu-l vreau de la ei e o foaie albă". Piesele astfel construite sînt pe urmă jucate şi, eventual, publicate. (În S.U.A. o piesă nu poate fi editată înainte de a fi fost pusă în scenă. E o formă subtilă de cenzură, consideră autoarea, la fel ca şi respingerea unor texte ca prea libertine ori prea „serioase".) Răspunzînd, în continuare, unor întrebări privind direcţiile tematice principale din dramaturgia americană de azi, Lavonne Mueller a enumerat, în ordine: războiul din Vietnam („o ruşine care trebuie să fie exorcizată"; în anii '80 numărul pieselor despre Vietnam a crescut din nou, iar la New York a fost întemeiată chiar o companie teatrală a veteranilor — „Vietco"), SIDA şi victimele maladiei, dezintegrarea familiei (subiect tratat de unii dramaturgi, precum Sam Sheppard, în cheie ironică), Wall Street-ul şi problemele marii finanţe, prejudecăţile rasiale („în Statele Unite familiile de culoare apar încă foarte rar pe scene"; în acest context, citează cazul de excepţie al dramaturgului August Wilson, jucat „chiar pe Broadway"), problemele specifice unor grupuri etnice restrînse (chinezi, portoricani). Prin asociaţie de idei, d-na Mueller opinează că, la ora actuală, o piesă despre o familie românească „obişnuită" ar face carieră senzaţională în S.U.A.; ar fi vorba, desigur, despre o piesă lipsită de metafore şi alegorii, o piesă despre „viaţa cotidiană". Întrebată (avîndu-se în vedere implicarea ei într-un amplu proiect referitor la dramaturgia feminină din Statele Unite) care ar fi diferenţa specifică dintre cele două sexe în materie de scris pentru scenă, d-na Mueller arată că, dată fiind, pe de o parte, necesitatea implicării directe a dramaturgului în spectacol şi, pe de altă parte, foarte puternica (încă) tradiţie puritană a societăţii americane, femeile au fost ţinute pînă acum departe de teatru („există foarte multe prozatoare, dar foarte puţine autoare dramatice"). Principala dificultate, pentru femeia-dramaturg, este aceea de a se integra lucrului în echipă presupus de realizarea unui spectacol. (În S.U.A. dramaturgul lucrează de la început împreună cu regizorul şi actorii; mai mult, angajează scenograful, selectează cast-ul şi, prin reglementările sindicale stabilite de Uniunea Actorilor, e obligat să participe, timp de trei zile, la vizionări în care fiecare actor solicitant are la dispoziţie trei minute spre a-şi demonstra posibilităţile.) Avantajul, faţă de bărbaţi, îl constituie faptul că femeile sînt mult mai puţin supuse presiunii succesului social, aspect în continuare foarte actual în S.U.A. („Dacă eu aş da greş în profesiune — intervine d-ra Kuperman — mama ar continua să mă iubească la fel de mult. Dar dacă aş fi bărbat şi aş eşua... lucrurile n-ar fi la fel. Pentru un bărbat, să plîngă în public, de exemplu, e ceva îngrozitor, îi compromite imaginea socială!") Oricum, conchide d-na Mueller, „eu mă socotesc în primul rînd umanistă, şi apoi feministă!" Observaţia e valabilă şi în cazul pieselor sale. De pildă, observă ea, **Five In The Killing Zone (Cinci în zona mortală,** jucată în 1988) e o piesă despre Vietnam în care toate personajele sînt masculine, ceea ce a stîrnit multă uimire („tatăl meu a fost militar şi cunosc problemele militarilor"), mai ales că a dorit să distrugă „imaginea romantică despre război", ca şi în **Joan of Arc (Ioana d'Arc,** cel mai recent text al său), în care stabileşte o analogie între eroina franceză şi militanta feministă americană Susan B. Anthony şi în care o priveşte pe protagonistă „nu ca pe o sfîntă, ci ca pe un general". Scrierea piesei i-a cerut o documentare foarte minuţioasă („dar eu citesc biografii aşa cum citesc alţii romane poliţiste"), ca, de altfel, şi scrierea celorlalte piese pe care le socoteşte mai importante: **Breaking The Wooli Prairie Code (Călcînd legea lupului de prerie,** 1987), **The Assassination of Federico Lorca (Asasinarea lui Federico Lorca)** şi **(Letters To A Daughter From Prison (Scrisori din închisoare către o fiică),** aceasta din urmă despre Nehru şi Indira Gandhi. Jucată în India, a avut un succes neaşteptat („am fost mirată să descopăr cît de multe nu ştiau despre propriii lor eroi"), datorită, spune d-na Mueller, şi bunei colaborări cu un regizor indian (în general, subliniază, „nu-mi pun singură în scenă textele, pentru că am nevoie de un ochi din afară"). În privinţa pieselor sale, ne promite să ne cedeze drepturile de traducere, pe care le deţine („ca să pot să fac ce vreau cu textele nu mi-am luat un agent literar, şi în Statele Unite toată lumea spune că sînt nebună!"). Întîlnirea ia sfîrşit în această atmosferă de generozitate şi simpatie reciprocă (întreţinută şi de farmecul inteligent al d-rei Agota Kuperman), Lavonne Mueller socotindu-se „foarte norocoasă pentru a fi prins acest moment în România" şi lansînd încă o dată, cu insistenţă pedagogică, îndemnul (foarte mobilizator, sîntem siguri, pentru compatrioţii noştri dramaturgi): „Scrieţi o piesă despre viaţa cotidiană în timpul dictaturii şi veţi cuceri scenele Americii!"

Anca Bucurescu



ADOLFO MARSILLACH:

„Într-o societate liberă e necesară conviețuirea teatrelor subvenționate și a celor particulare"

Cunoscut actor de teatru și film, onorat cu mai multe premii de interpretare, considerat unul dintre cei mai buni regizori de teatru din Spania, luptînd ani de-a rîndul pentru crearea unor companii naționale subvenționate, numite „de repertoriu", **Adolfo Marsillach** îmbină acum munca de creator și interpret cu aceea de Director general al teatrului și muzicii din Ministerul culturii al Spaniei. Iată, redusă la dimensiunile unui interviu publicabil, discuția pe care cu atîta amabilitate și promptitudine mi-a înlesnit-o.

— După cîte știu, în ultima vreme nu ați mai pus nimic în scenă, deși cîteva mai vechi montări ale dumneavoastră continuă să fie jucate cu deosebit succes de public. Ați renunțat la teatru?

— Nu. Am debutat la 17 ani ca actor, apoi la 30 am început să regizez, de fapt să mă dedic întrutotul teatrului. La așa ceva nu se poate renunța. Să spunem că am deschis doar o paranteză în existența mea.

— În România, la un moment dat, a început o adevărată polemică privind capacitatea actorului de a pune în scenă spectacole. Ce credeți, este regia o profesiune ce nu poate admite concomitența celeilalte fațete a personalității, aceea de actor?

— Cred că profesiunea de regizor există indiscutabil în teatru. Ce se întîmplă? Istoria a demonstrat totuși că majoritatea marilor regizori au fost mai înainte actori. Sigur, nu este neapărat necesar să fi fost înainte actor ca să fii un bun regizor, dar este convenabil. Problemele cu care se confruntă actorii pe scenă mi se pare că ei le cunosc cel mai bine.

— Ați susținut, chiar ați luptat pentru un teatru de repertoriu în Spania. Care ar fi trăsăturile lui fundamentale?

— După părerea mea, într-o societate liberă rezultatele cele mai bune le dă o economie teatrală mixtă. Adică: o conviețuire a teatrelor naționale (subvenționate de stat, cu un repertoriu elevat, **n.n.**) și a celor particulare. Ce e un teatru de repertoriu? Un teatru public ce exercită o activitate culturală în serviciul societății. Dar cred că trebuie să existe, de asemenea, și un teatru semipublic, deci un teatru subvenționat în parte de stat, dar condus prin inițiativă particulară. În țara noastră, la un moment dat, a dispărut teatrul de repertoriu în numele necesității de a face unul de producții răspunzînd gustului de moment, iar Compania Națională de Teatru Clasic încearcă să recupereze sistemul mai vechi.

— Cum ați defini un repertoriu echilibrat?

— Un repertoriu care dozează apetența culturală a publicului în funcție de exigențe artistice. Cred că nu se poate face un repertoriu așa cum se inventează un produs de laborator. Cred că nu se poate impune sau pleca din principiu de la gustul spectatorilor. Echilibrul se află între ceea ce trebuie făcut din punct de vedere cultural, artistic și ceea ce poate plăcea. Cu alte cuvinte, noi, oamenii de teatru, avem obligația de a nu fi excesiv de raționaliști, căci nu se face un repertoriu așa cum se face un program politic.

— Ați pus în scenă, în ultimii ani, mult teatru clasic din Secolul de aur spaniol. Ce înseamnă pentru dumneavoastră respectul față de textul clasic?

— În mîinile unui regizor posibilele contradicții, posibilele discrepanțe dintre textul clasic și gustul și preocupările contemporane pot și trebuie să fie depășite. Un lucru este respectul față de clasici și altul reverența în fața lor. Cred că trebuie tratați ca oameni de azi, căci chiar din această cauză sînt clasici: pentru că au ceva de spus azi și nu numai pentru ceea ce au avut de spus ieri. Un clasic nu este numai un monument, ar fi prea puțin. Așadar, vreau să spun că pot fi interpretați prin imaginea noastră actuală asupra lor.

— Acceptați imixtiunea în textul clasic? Pînă unde poate merge ea?

— Trebuie foarte multă atenție. Structura, după opinia mea, nu poate fi mo-

dificată. În schimb, se pot modifica anumite cuvinte care azi nu se mai folosesc, sau care în epoca scrierii lor comunicau alte sensuri decît comunică azi. Clasicii trebuie traduşi. Iar de aici incolo ne confruntăm aproape cu aceleaşi probleme pe care le are traducerea unei opere literare dintr-o limbă în alta.

— Care este relaţia teatru—dramaturgi în Spania de azi?

— Delicată. Scriitorii spun că nu sînt jucaţi, iar teatrele că nu găsesc texte care să li se pară foarte bune. Cred că şi unii şi alţii au dreptate. Autorii au prea puţine posibilităţi de a se afirma, iar teatrelor le e greu să descopere opere perfecte.

— Acum trei ani am văzut Alesio, opera unui foarte tînăr dramaturg căruia tocmai i se decernase un important premiu de debut. Ce-i cu el? Există în Spania o dramaturgie tînără puternică?

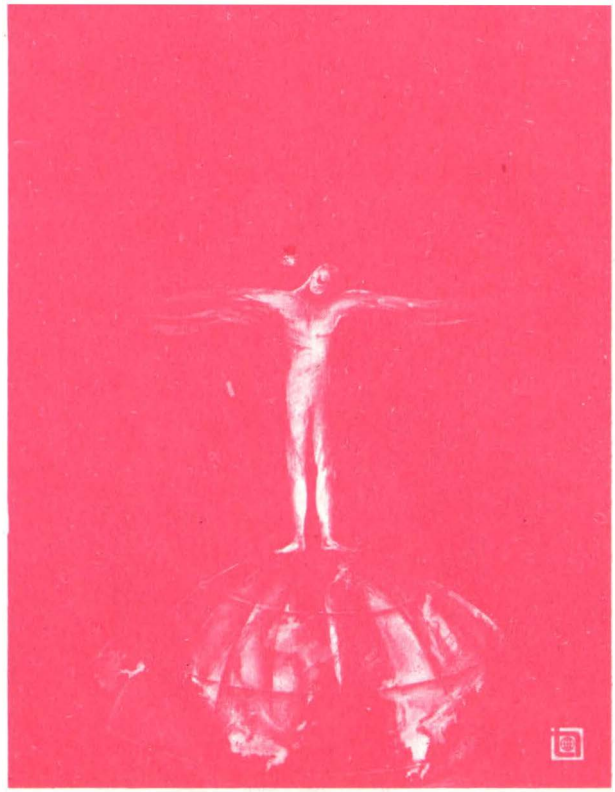
— Despre Ignacio May nu se mai ştie aproape nimic. Sînt foarte puţini dramaturgi tineri care ajung să fie jucaţi şi să se impună. E curios, dar pe vremea dictaturii exista o mişcare literară, inclusiv în dramaturgie, mult mai puternică. Necesitatea de a se opune sistemului genera apariţia unor autori care aveau ceva important de spus. Aceste dificultăţi de ordin politic, ale libertăţii de expresie, au dispărut în Spania şi, ciudat, o dată cu ele, parcă, şi creaţiile de valoare. E îngrijorător. Pe vremuri toţi doream să apară autori noi, să facem în aşa fel încît să ne batem joc de cenzură, publicînd, punînd în scenă texte cîteodată incendiare politic, dar şi valoroase artistic. Acum autorii par a se îndrepta mai mult către televiziune şi film, unde se cîştigă mai „repede" şi mult mai bine. E un lucru care, după opinia mea, se resimte în toată lumea: ne refugiem în repertoriul clasic din lipsa unor texte „clasice" contemporane.

— Situaţia nu-i cumva asemănătoare şi în spectacolul de teatru?

— Cum să nu! Dorinţa de a spune adevăruri duce la inventarea unui limbaj scenic complex, plin de metafore. Acum se poate spune pe nume la orice şi noi, creatorii, pare că nu mai ştim ce să facem cu atîta libertate. Soluţia o văd în reîntoarcerea la marile probleme ale omului dintotdeauna şi la redescoperirea unui limbaj teatral în care să nu prevaleze aluzia la o realitate, ci regîndirea ei, ridicarea la general-uman prin instrumente specifice artei teatrului. Uşor de spus!...

Miruna Ionescu

MADRID — UN FESTIVAL AL REGIZORILOR



Imperfecta geometrie a artei naşte, cîteodată, din pură întîmplare, exactitatea relativă a aritmeticii. Aşa pare să se fi întîmplat cu **Festivalul internaţional de teatru de la Madrid** care s-a aflat la cea de-a zecea ediţie şi la care au participat zece spectacole. Desfăşurat între 7 şi 25 martie, el a reunit cinci nume răsunătoare ale regiei mondiale — drept pentru care a şi fost considerat de critică drept un adevărat festin al regiei — : Peter Stein, Alfredo Arias, Ingmar Bergman, Peter Brook şi Andrzej Wajda şi cinci companii, unele sosite din America (Living Arts, condusă de Elisabeth Swados), Franţa (Mario Gonzales, cu trupa sa) şi altele, bineînţeles, reprezentînd ţara gazdă (Francisco Nievas, La Tartana, Deliciosa Royala). Cifra pare, într-adevăr, să fi adus noroc organizatorilor şi publicului, căci ziare şi reviste au catalogat-o drept cea mai reuşită ediţie de pînă acum, afişul fiind de un înalt nivel artistic şi de o varietate demne de invidiat. Propunem şi noi cititorilor un tur de orizont asupra evenimentului, înlesnit de amplul spaţiu pe care revista **El publico** (nr. 77, martie-aprilie 1990) îl acordă întîlnirii teatrale madrilene în general, dar mai cu seamă spectacolelor semnate de marii regizori amintiţi.

Sub titlul „Sufletul lui Schaubühne hoinăreşte prin Europa", Mara Fazio, după o pertinentă analiză a activităţii lui Peter Stein la renumitul teatru berlinez înfiinţat de el în 1970, se opreşte îndelung asupra celei dintîi puneri în scenă a regizorului în afara Berlinului, fără să se mai bazeze pe actorii formaţi de el, într-o limbă care nu e germana: **Titus Andronicus** de Shakespeare la Teatro di Genova. Rezultatul e considerat un nou şi viguros efort de a înfrunta un clasic în ideea apropierii de timpul nostru, evitînd o recostituire de tip istoricist şi atrăgîndu-l către prezent ca să-i injecteze o puternică doză de viaţă care să salveze, pentru spectator, universalitatea conţinutului său. Din nou atenţia acordată vocii şi costumului, gestului şi relaţiilor sale cu spaţiul pentru a explora multiplele nivele de comunicare al căror purtător, după Stein, este actorul, s-au constituit într-o experienţă

ce a îmbogăţit echipa şi concepţia spectacolului. Prin reprezentaţia cu **Titus Andronicus** se transmite un puternic mesaj: brutalitatea fiinţei omeneşti care se complace într-o violenţă nelimitată. Personajele, închise ca şi scena, o cutie oarbă, fără posibilităţi de scăpare, din care niciuna dintre puternicele vibraţii produse de actori nu răzbate în afară. Un univers închis în centrul căruia se află victima, o victimă nu atît a destinului sau a norocului ce-l pedepseşte, cît a propriei orbiri, a propriei intransigenţe morale, a aroganţei de a nu vrea să se desprindă de eroismul său public pentru a se putea înfrunta cu decizii ţinînd de dimensiunea intimă a individului. „Teatrul este teritoriul viu al contradicţiilor şi al ambiguităţilor... Totdeauna am încercat să dizolv orice fel de certitudine", afirmă Peter Stein.

Alfredo Arias e argentinian, actor, regizor, creator de trupă — ea se numeşte TSE, fără vreo semnificaţie oarecare, ci pur şi simplu TSE! — şi a sosit în Franţa cu douăzeci de ani în urmă, ajungînd a fi considerat printre marile figuri ale scenei pariziene. **Familie de artişti** este titlul spectacolului cu care a venit la Madrid şi, în afara extraordinarei interpretări a lui Iris Marga, actriţă de optzeci şi opt de ani („între Mistinguett şi Sarah Bernhardt, sau amîndouă deodată, adică o perfectă uniune între simbolul music-hall-ului şi cel al tragediei"), toată lumea s-a grăbit să-l califice în vreun fel sau altul. „O comedie de Eduardo de Filippo revăzută de Strehler", au spus unii, pe cînd Héctor Bianciotti, autorul articolului din „El publico", e de părere că „această montare de la TSE, scrisă de Kado Kostzer şi de Arias însuşi, pe muzică de Piazzolla, este acel Maipo din frumoasele zile de altădată visat de Fellini în **Amarcord**". Într-un cuvînt, **Familie de actori** este o montare „radical argentiniană", în care Arias a topit, asumîndu-şi-le, cele mai bune descoperiri ale celor mai buni regizori europeni din ultimele decenii — de la Visconti la Strehler — fără să abdice de la spiritul propriu al TSE, atît de căutata identitate argentiniană, de altfel aproape de nedefinit.

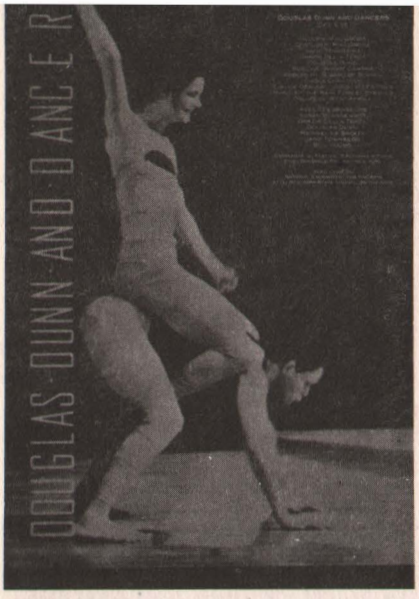
„Dramaten se reintoarce la Madrid cu **Casa păpuşilor** de Ibsen, de astă dată cu un spaţiu scenic stil art nouveau. S-au accentuat senzualitatea şi erotismul fericit al tinerei perechi protagoniste, în ceea ce a fost considerat drept o montare excelentă, perfectă", scrie Francisco Uriz despre Bergman şi spectacolul său. Un Bergman sensibil la opiniile lui Strindberg, pe care îl admiră, făcînd din piesa lui Ibsen tragedia lui Helmer, înlănţuit de rolul pe care societatea îl obligă să-l joace: cel de soţ. Este un mesaj ce-şi are ecoul în vremea noastră, căci continuăm să fim obligaţi să reprezentăm roluri, chiar dacă altele decît al lui Helmer, pe care ni le-au scris pe tăcute. De ce acum, la Stockholm, **Casa păpuşilor**? Conform fatalismului lucid al lui Bergman „pentru că pui în scenă o piesă atunci cînd ai actorii la îndemînă şi numai cînd ai o Noră şi un Helmer poţi monta **Casa păpuşilor**. De-acum trei ani i-am zis lui Pernilla Östergren: «Să nu uiţi că trebuie să facem **Nora**»". Bergman susţine că replica Norei „Am trăit opt ani cu un străin" este cheia operei. „Cel mai ciudat în relaţia Nora-Helmer este că e o pasiune lipsită de prietenie" — a scris, după premieră, criticul danez Edvard Brandes. „Iar ultima scenă — cea a despărţirii de Nora — e soluţionată ca la München, cînd a realizat trilogia feminină. Soţul în pat, gol, fără atributele de director de bancă, şi o Nora îmbrăcată de drum, care-l părăseşte".

„Orice teatru uman este în mod inevitabil politic, dar nu tot teatrul politic este în mod necesar uman", declară Peter Brook. În **Woza Albert!** se vorbeşte omeneşte, simplu, se inventează acţiuni pentru a potenţa viaţa, dar punerea în scenă a fost realizată pentru că exista o voinţă politică de fond, o preocupare şi o reflecţie asupra unui fel de viaţă care, dinspre Europa, e privit ca şi cum anume continente n-ar aparţine sistemului nostru solar. „Teatrul", continuă Brook, „emană o strălucire de energie care acţionează direct asupra spectatorului. Poţi să-ţi doreşti ca publicul să iasă de la reprezentaţie mai responsabil decît cînd a intrat". **Woza Albert! (Scoală-te Albert,** trimite direct la „Scoală-te Lazăre", căci despre un nou Isus Cristos/Morena este vorba în piesă, revenit pe pămînt, în Africa de Sud, în zilele noastre) se bazează pe un dialog rapid, sprinten, într-un lanţ de schimbări de personaje şi de situaţii care se succed în faţa spectatorilor. E o comedie; mai degrabă o tragicomedie sau o dramocomedie sau o „denunţocomedie". Gravitatea faptelor despre care se vorbeşte e scăldată în cele mai profunde ritmuri umane. Peter Brook nu vrea ca **Woza Albert!** să fie considerată ultima sa punere în scenă, ci „opera lui Percy Mtwa, a lui Mbongeni Ngema şi a lui Barney Simon". Vrea ca proiectul lui teatral să nu fie legat de ideea de mare creator, nici să ocupe un anume loc în bibliografia autorului sau autorilor; vrea ca legătura sa cu **Woza Albert!** să fie înţeleasă ca o preocupare a unei fiinţe omeneşti şi nu a unei figuri teatrale.

În teatrul lui Wajda actorii sînt ca nişte zei, e de părere Fernando de Ita cînd analizează noua punere în scenă cu **Hamlet** de Shakespeare la Stary Teatr din Cracovia. Wajda adoptă încă de la începutul spectacolului punctul de vedere al actorului care-l va reprezenta pe Hamlet; astfel, opera sa nu începe pe terasa castelului Elsinor, ci în cabina unui comediant, iar de acolo actorii şi publicul vor reprezenta şi vor percepe desfăşurarea acţiunii dramatice. Din această perspectivă e uşor de observat că jocul atît de cunoscut al teatrului în teatru este ridicat la un alt nivel, superior: lumea înăuntrul teatrului şi teatrul ca o lume în sine. Wajda spune că acesta e Hamlet, adică actorul, Hamlet-omul care reprezintă un rol ce nu e real, dar care e atît de cert încît viaţa curge în vinele lui. Aici găsim încă o dată acea dublă viziune proprie oricărei puneri în scenă: un actor nu poate schimba liniile personajului pe care-l reprezintă, nu poate schimba desfăşurarea tragediei, poate doar să dea ambelor lumi un alt sens. Şi ce altceva face omul în istoria reală a vieţii sale şi în însăşi istoria devenirii umane?

În spectacolul lui Wajda, Hamlet este interpretat de o actriţă: Teresa Budzisz Krzyzanowska, despre care regizorul afirmă că e cel mai bun actor din Polonia. Şi o spune ştiind că alături de ea se află Jerzy Trela (comicul principal şi groparul din **Hamlet**), un actor care e ca un Dumnezeu pe scenă, fără început şi fără sfîrşit, cu o naturaleţe atît de prodigioasă încît pare imposibil de atins. Sau Jerzy Radziwilowicz (Omul de marmoră din filmul omonim) în Fortinbras. Calitatea artistică a acestor actori face din dubla viziune asupra lui **Hamlet** un spectacol despre experienţa omului de teatru care se aşază pe marginea scenei ca să privească ce se întîmplă înăuntrul şi în afara ei; înăuntrul şi în afara lumii. Cum se întîmplă înăuntrul şi în afara ei; înăuntrul şi în afara lumii. Cum se întîmplă în cea mai mare parte din teatrul polonez, o asemenea interpretare a operei lui Shakespeare este şi un comentariu asupra Poloniei. Unica libertate pe care şi-a luat-o Wajda privind indicaţiile autorului este că Ofelia nu înnebuneşte cîntînd cîntece obscene, ci un marş militar al armatei poloneze.

Mira Ioan



JURNAL PARIZIAN

Duminică

Unul dintre inconvenientele călătoriilor cu avionul este că nu ai timp să te obişnuieşti cu realitatea deplasării. Am ajuns la Paris prea repede cu mult înainte de a înţelege că sînt efectiv, în acest fabulos oraş. În prima seară am scîncit după o plimbare cu maşina. Deocamdată mi-e frică pe jos. Privind prin parbriz, mă simt mai în siguranţă, ca şi cum aş privi, la televizor, Teleenciclopedia. Ajungem, purtaţi de şuvoaie de lumină orbitoare, multicoloră, carnală, obscen risipită pretutindeni, într-o insulă de linişte: Montmartre. Pe treptele de la Sacré-Coeur, nălucă de cretă dantelată, un tînăr, acompaniat de o orchestră pe bandă de magnetofon, cîntă la flaut un concert de Mozart. Publicul aşezat pe treptele reci ascultă în tăcere. Din cînd în cînd zornăie nişte bănuţi într-o casetă metalică. Cu spatele la catedrală, văd Parisul fremătînd, agăţat cu cîrligul lui Eiffel de cuiul palid al Lunei. Seamănă cu un vulcan în erupţie. Mii de şuvoaie de lavă, portocalie, roşie, verde, galbenă, ocolesc meticulos clădirile celebre luminate nefiresc, ca nişte mamuţi poposiţi deasupra veacului 20. Zgomotul străzilor urcă anemic pînă la noi. Milioane de licurici se agită clipind şi claxonind. Dar aici, pe treptele de Sacré-Coeur, totul este diluat de apele sprintare ale lui Mozart. Adorm tîrziu, obosit de frica trezirii, luminat de ochiul unui televizor ce mă sfătuieşte să mănînc zilnic „Nutella".

Luni

Trezire bruscă, cu emoţie ţopăită pînă la ferești, ca-n dimineţile de Moş Niculae ale copilăriei. Da, sînt acolo. Ciubotele de lîngă uşă sînt pline cu turnuri şi catedrale, cu străzi şi palate din zahăr candel. Alerg pe străzi ca printr-o inimă de turtă dulce. Mă opresc, cu o stranie senzaţie de familiaritate, sub portalul central de la Notre-Dame. În piaţa din faţă, porumbei veneţieni sînt ciuruiţi de clipirile mărunte ale aparatelor de fotografiat. Intrînd, descopăr o forfotă şi mai mare. Grupuri înaintează cu nasurile-n sus, conduse de cîte un ghid zîmbitor ce agită ca pe un clopoţel cîte o eşarfă colorată spre a nu rătăci vreun japonez ori american ori chinez sau neamţ ce ar fi luat uşor de subsuori şi purtat către ghemele intens colorate ale vitraliilor, de vreun sfînt şugubăţ şi gotic. Aici toate limbile pămîntului se împletesc într-un idiom şoptit şi înfiorat. Aici toţi se înţeleg cu toţi. Simţi nevoia să te aşezi, să închizi ochii zgomotoşi de turist, şi să stai aşa... legănat de apele molcome ale limbii planetare ce o auzi în jur cum spală picioarele sfinţilor ruşinaţi de atîta babilonică smerenie.

Seara, pornesc prin oraş orientîndu-mă către catargul incandescent al turnului Eiffel. Îmi pare un lampadar uriaş ce mă atrage ca pe un fluture bezmetic. Te înşală mereu căci mereu ţi se pare că e ici după colţ, iar acolo îi vezi încă mai departe, ca şi cum ar fugi de tine într-o leapşă stelară şi nebună. Privit chiar de dedesubt, îţi oferă priveliştea ameţitoare a unui clopot în care ţi-e teamă că ai să cazi. Lifturile exterioare suind meticuloase par că te urcă în Lună ca într-un naiv dar fascinant film de Méliès. Stînd sub această cupolă metalică, aveam senzaţia ciudată că, în fine, mi-a sosit întreaga fiinţă, nu numai ochii, şi mă întîmpină cu o nerăbdare calmă.

Miercuri

Zi de asceză turistică. Mă întîlnesc însă cu amabilitatea caldă a doamnei Gabrielle Heller, de la Centrul francez de teatru de pe lîngă Institutul Internaţional de specialitate, unde sînt recomandat de un mesaj generos al criticului Margareta Bărbuţă. Colind apoi îndelung cu metroul şi debarc la etajul zece al somptuosului centru UNESCO unde, la Secţiunea de promovare a artelor, mă întîlnesc cu competenţa harnică a doamnei Teresa Wagner. Peste tot povestesc mult despre teatrul românesc, din păcate puţin cunoscut în ultima vreme, şi-mi exprim dorinţa de a vedea cît mai multe spectacole. Alegerea unor reprezentaţii este dificilă. Mi s-a pus în braţe programul monden parizian, PARISCOPE, o cărticică de 230 de pagini ce apare săptămînal într-un tiraj de 133 de mii de exemplare. Informează practic şi concis despre activitatea a 108 teatre, 170 cinematografe, 15 café-teatre, 33 de cabarete, 200 de expoziţii, 100 de muzee şi alte cîteva zeci de concerte şi manifestări ocazionale, restaurante, la care se adaugă circuri, grădini zoologice şi botanice, împreună cu lista manifestărilor din parcuri, catedrale şi biserici. Plus evenimente sportive şi programe radio-tv. Morala: varietatea nu înseamnă presiunea haotică a consumului, ci o posibilitate de alegere.

Vineri

Particip la unele spectacole înscrise în selecţia Festivalului de Toamnă de la Paris, ediţia 1989, ce se desfăşoară între 20 septembrie şi 31 decembrie. Acest festival anual este de fapt o asociaţie subvenţionată atît de stat cît şi de sectorul particular şi cuprinde reprezentaţii autohtone şi străine jucate în aproape zece mari şi importante teatre pariziene, de la Renaud-Barrault la Nanterre Amandiers, de la Bouffes du Nord la Chaillot. Citez din programul ediţiei actuale: Sarafina spectacol muzical făcut de negrii din Africa de Sud, **Woza Albert!**, montat de Peter Brook cu Teatrul Negru Sud African, **Moartea lui Danton** de Büchner şi **Afacerea din strada Lourcine** după Labiche, realizate de Klaus Michael Grüber, **Egoiştii** de Arthur Schnitzler şi Luc Bondy, **Albastru-alb-roşu şi negrul**, operă pentru marionete de Anthony Burgess, **Voi, care populaţi Timpul**, scris şi montat de Valere Novarina, **Vînătorul de şobolani** de Wladislaw Znorko, compania de balet a Trishei Brown, zeci de concerte, expoziţii şi manifestări diverse, desfăşurate sub semnul plastic al inspiratului afiş datorat lui Serge Alechinsky. Competiţia este una culturală dar şi între diverse mecenate, de la Mercedes-Benz la Yves Saint-Laurent, de la diverse bănci la Air France, înghesuite într-o discretă listă de subscripţie avînd drept deviză butada lui Mirabeau: „Arta va fi într-o zi recunoscută ca o adevărată putere".

Seara văd la teatrul Mouffetard **Un seducător** după Soeren Kierkegaard, într-o adaptare literară şi scenică datorată actorului Jean-Pierre Andréani. Personajul central, Juan, povesteşte istoria complicată a unei seducţii născute dintr-o fascinaţie ce doreşte de fapt să oculteze lumea ipocrit austeră a societăţii daneze de la sfîrşitul veacului trecut. Modalitatea teatrală presupune un prezent al povestirii mereu întrerupt de părţi „dramatizate" unde celelalte personaje „joacă" diverse întîmplări. Unele scene sînt reluate din voinţa povestitorului, şi atunci actorii „rejoacă" acele pasaje ca în derularea rapidă a unui film, în funcţie de subiectivitatea relatării. Citeodată procedeele, interesante în sine, devin interesante şi din punct de vedere teatral, dar Andréani nu a reuşit o juxtapunere omogen valorică a lor. În primul rînd, o mai atentă delimitare a planurilor temporale, apoi o coerenţă mai sistematică a mozaicului evenimentelor ar fi dat, cred, o valoare teatrală mai ridicată expunerii, ce în multe momente se transformă într-o relatare retorică. Alternarea timpilor de acţiune este oarecum naivă. Spre exemplu, pe cînd Juan comentează o situaţie oarecare, personajele ce o interpretează se opresc într-un lung şi obositor stop-cadru, ca apoi să prindă din nou viaţă pentru a continua lanţul situaţiilor. Actorii doresc să deschidă uşile textului cu meticulozitatea încăpăţînată a unor chei realiste — încercare nepotrivită. Gradul lor de combustie e foarte puţin condiţionat de o autentică dinamică interioară, fiind mai mult rezultatul unor situaţii scene. Nu se operează cu sentimente, stări, gesturi de gîndire, ci cu noţiunile cuprinse în semnificaţia verbală a partiturii. Sînt şi scene frumoase: Juan şi Cordelia beau ceai din cești pentru păpuşi, într-un fel de despărţire rituală proiectată de cinismul dureros al eroului, amestecînd aburi de iasomie cu lacrimi de adio. Apoi un zbor imaginat de cei doi îndrăgostiţi deasupra lumii, a unui front însingerat, demonstrează marile calităţi literare ale textului.

Dominic Dembinski

(va urma)

SOMMAIRE

ANTITHESES: Dumitru Solomon, **A-t-on le choix?** (p. 2)
LE SPECTACLE POLITIQUE, LE SPECTACLE DRAMATIQUE: Paul Cornel Chitic, **Slogans — minotaures — myriapodes** (p. 4)
Ileana Popovici, **Pour qui travaille le temps?** (p. 5)
QUE SE PASSE-T-IL DANS LES THÉÂTRES? Victor Parhon, **Arad, Brăila, Constanţa, Piteşti** (p. 6)
V.P., **Commençons-nous avec des remakes?** (p. 8)
CELA POURRAIT VOUS INTERESSER, MESSIEURS LES METTEURS EN SCÈNE! V. Mîndra, **Quelques mots sur la dramaturgie de l'exil** (p. 9)
POURQUOI AVEZ-VOUS ACCEPTÉ D'ÊTRE DIRECTEUR... du Théâtre „Maria Filotti" de Brăila? (répond Mihai Lungeanu) (p. 10)
POURQUOI AVEZ-VOUS ACCEPTE DE RESTER DIRECTEUR... du Théâtre National de Craiova? (répond Emil Boroghină) (p. 11)
Daniel Vulcu, **„Je crois jouer le rôle de ma destinée"**; Valentin Voicilă, **„Un rôle principal sur la scène publique" (Interviews réalisés par** Em. Enghel) (p. 12)
Vasile Hâncu, **Un nouveau théâtre — „Excelsior"** (p. 16)
Design électoral (p. 17)
CARAGIALE L'INÉVITABLE: Dan C. Mihăilescu, **Un journal libéral et „la crise de la littérature"** (p. 18)
NOTES CONTRADICTOIRES par Valeriu Moisescu (p. 19)
Ionuţ Niculescu, **Une légende de moins** (p. 20)
CHRONIQUE DRAMATIQUE: Woyzeck **de Georg Büchner au Théâtre „Toma Caragiu" de Ploieşti (Alice Georgescu),** La maison de Bernarda Alba **de Federico Garcia Lorca au Théâtre National „Vasile Alecsandri" de Iaşi (Ştefan Oprea),** Vous nourrissez des vipères **de Radu Iftimovici au Théâtre Dramatique de Braşov (Ion Calion),** La Roumanie salue l'Europe au Théâtre National de Bucarest (Victor Parhon), Insomnie **d'Adrian Dohotaru à la Télévision (Irina Coroiu),** Le sacristain **de Marin Sorescu à la Radio (V.P.)** (p. 21)
V.P., **Quel est notre répertoire?** (p. 27)
OU S'ÉCHAPPE-T-ON DE CHEZ SOI? (p. 28)
ARTS — FILM: Cristina Corciovescu, **Vingt ans après** (p. 29)
MIROIRS PARALLELES: Marian Popescu, **Le poison et les hamsters** (p. 30)
S'ENIVRER DES PAROLES: Alice Georgescu, **„Comme un destin maléfique..."** (p. 31)
Ileana Popovici, **Theodor Mănescu** (p. 33)
LA SCENE DU MONDE: La tournée théâtrale „Printemps de la liberté"; Monica Ioanid, **On est tous contemporains;** Corina Şuteu, **Richard Eyre, le Britannique;** Magdalena Boiangiu, **Un récital;** Alice Georgescu, **Interview avec Lavonne Mueller;** Miruna Ionescu, **Interview avec Adolfo Marsillach;** Mira Ioan, **Madrid — un festival des metteurs en scène;** Dominic Dembinski, **Journal parisien** (p. 34)
COUPÉ (p. 25, 27, 32, 33)

CONTENTS

ANTITHESES: Dumitru Solomon, **Have We Got a Choice?** (p. 2)
POLITICAL SPECTACLE AND THEATRE PERFORMANCE: Paul Cornel Chitic, **Slogans — Minotaurs — Myriapods** (p. 4)
Ileana Popovici, **On Whose Side Is Time?** (p. 5)
WHAT IS HAPPENING IN THE THEATRES? Victor Parhon, **Arad, Brăila, Constanţa, Piteşti** (p. 6)
V.P., **Starting With Remakes?** (p. 8)
PAY ATTENTION, DIRECTORS! IT COULD INTEREST YOU! V. Mîndra, **Dramatist in Exile** (p. 9)
WHY DID YOU CONSENT TO TAKE ON THE DIRECTORSHIP... at the Maria Filloti Theatre, Brăila? (Mihai Lungeanu **answers)** (p. 10)
WHY DID YOU CONSENT TO STAY ON AS SUPERINTENDENT... at the National Theatre, Craiova? (Emil Boroghină **answers)** (p. 11)
Daniel Vulcu, **„I Think I Am Playing a Role Which Is Part of My Destiny"**; Valentin Voicilă, **„In a Leading Part on the Public Stage" (Interviews by** Em. Enghel) (p. 12)
Vasile Hâncu, **A New Theatre, the Excelsior** (p. 16)
Electoral Design (p. 17)
THE UNAVOIDABLE CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu, **A Liberal Newspaper and the „Crisis in Literature"** (p. 18)
CONTRADICTORY NOTES by Valeriu Moisescu (p. 19)
Ionuţ Niculescu, **One Legend Less** (p. 20)
REVIEWS: Woyzeck **by Georg Büchner at the Toma Caragiu Theatre, Ploieşti (Alice Georgescu),** The House of Bernarda Alba **by Federico Garcia Lorca at the National Vasile Alecsandri Theatre, Iaşi (Ştefan Oprea),** You Warm Vipers in Your Bosom **by Radu Iftimovici at the Dramatic Theatre, Braşov (Ion Calion),** Romania Salutes Europe **in the Main Auditiorium of the National Theatre, Bucharest (Victor Parhon),** Insomnia **by Adrian Dohotaru, TV (Irina Coroiu),** The Sexton **by Marin Sorescu, Radio (V.P.)** (p. 21)
V.P., **What Sort of Repertoire Have We?** (p. 27)
WHERE DO WE FLEE FROM HOME? (p. 28)
OTHER ARTS — FILM: Cristina Corciovescu, **Twenty Years After** (p. 29)
PARALLEL MIRRORS: Marian Popescu, **Poison and Hamsters** (p. 30)
BOMBAST: Alice Georgescu, **„Like a Malefic Fate..."** (p. 31)
Ileana Popovici, **Theodor Mănescu** (p. 33)
THEATRE AT LARGE: „Printemps de la Liberté" — French Theatre on Tour in Romania; Monica Ioanid, **Contemporaries — All of Us;** Corina Şuteu, Richard Eyre, the Britisher; Magdalena Boiangiu, **A One-Woman Show; Lavonne Mueller interviewed by** Alice Georgescu; **Adolfo Marsillach interviewed by** Miruna Ionescu; Mira Ioan, **Madrid — A Directors' Festival;** Dominic Dembinski, **Parisian Diary** (p. 34)
SIDELIGHTS (p. 25, 27, 32, 33)

INHALT

ANTITHESEN: Dumitru Solomon, **Gibt es eine Wahl?** (S. 2)
POLITISCHE AUFFÜHRUNG, THEATER-AUFFÜHRUNG: Paul Cornel Chitic, **Losungen — Minotauri — Tausendfüssler** (S. 4)
Ileana Popovici, **Für wen arbeitet die Zeit?** (S. 5)
WAS IST IN DEN THEATERN LOS? Victor Parhon, **Arad, Brăila, Constanța, Pitești** V.P., **Wird mit Remakes begonnen?** (S. 6)
DAS KÖNNTE INTERESSANT SEIN FÜR SIE, HERRN RÉGISSEURE! V. Mîndra, **Aus der exilierten Dramatik** (S. 8)
WESHALB HABEN SIE DIE INTENDANTENSTELLE ANGENOMMEN... am Maria-Filotti-Theater in Brăila? (Es antwortet Mihai Lugeanu) (S. 9)
WESHALB HABEN SIE DIE INTENDANTENSTELLE BEIBEHALTEN... am Craiovaer Nationaltheater? (Es antwortet Emil Boroghină) (S. 10)
Daniel Vulcu: **„Ich glaube, ich spiele eine der wichtigsten Rollen meiner Laufbahn“**; Valentin Voicilă: **„Eine Hauptrolle auf der öffentlichen Bühne“** (Interviews von Em. Enghel) (S. 11)
Vasile Hâncu: **Ein neues Theater — „Excelsior“** (S. 12)
Wahlendesign (S. 16)
WIEDER EINMAL CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu, **Eine liberale Zeitschrift und die „Krise der Literatur“** (S. 17)
WIDERSPRÜCHLICHE AUFZEICHNUNGEN von Valeriu Moisescu (S. 18)
Ionuț Niculescu, **Eine Legende weniger** (S. 19)
CHRONIK: Woyzeck **von Georg Büchner am Toma-Caragiu-Theater in Ploiești** (Alice Georgescu); Das Haus der Bernarda Alba **von Federico Garcia Lorca am Nationaltheater „Vasile Alecsandri“ in Iassy** (Ștefan Oprea); Ihr nährt eine Schlange am Busen **von Radu Iftimovici am Kronstädter Dramatheater** (Ion Calion), Rumänien begrüsst Europa **im grossen Saal des Bukarester Nationaltheaters** (Victor Parhon), Schlaflosigkeit **von Adrian Dohotaru im Fernsehen** (Irina Coroiu), Der Küster **von Marin Sorescu im Rundfunk** (V. P.) (S. 20)
V.P., **Was haben wir im Spielplan?** (S. 21)
WOHIN GEHEN WIR, WENN WIR VON ZUHAUSE FLIEHEN? (S. 27)
KÜNSTE — FILM Cristina Corciovescu, **Zwanzig Jahre später** (S. 28)
PARALELLE SPIEGEL: Marian Popescu, **Das Gift und die Hamster** (S. 29)
WORTTRUNKENHEIT: Alice Georgescu, **„Als wär's ein böses Schicksal...“** (S. 30)
Ileana Popovici, **Theodor Mănescu** (S. 31)
WELTBÜHNE: „Printemps de la Liberté“ — die Gastspielreise des französischen Theaters; Monica Ioanid, **Wir sind alle Zeitgenossen;** Corina Șuteu, **Richard Eyre, der Brite;** Magdalena Boiangiu, **Ein Rezital;** Alice Georgescu, **Interview mit Lavonne Mueller;** Miruna Ionescu, **Interview mit Adolfo Marsillach;** Mira Ioan, **Madrid — ein Festival der Regisseure;** Dominic Dembinski, **Pariser Tagebuch** (S. 33)
COUPÉ (S. 34)
(S. 25, 27, 32, 33)

SUMARIO

ANTÌTESIS: Dumitru Solomon, **¿Podemos elegir?** (p. 2)
EL ESPECTÁCULO POLÍTICO, EL ESPECTÁCULO TEATRAL: Paul Cornel Chitic, **Consignas — minotauros — miriápodos** (p. 4)
Ileana Popovici, **¿A favor de quién está trabajando el tiempo?** (p. 5)
¿QUÉ PASA EN LOS TEATROS? Victor Parhon, **Arad, Brăila, Constanța, Pitești** V.P., **¿Comenzamos con remakes?** (p. 6)
¡PODA INTERESARLES, SEÑORES DIRECTORES! V. Mîndra, **De la dramaturgia exiliada** (p. 8)
¿POR QUÉ HABÉIS ACEPTADO SER DIRECTOR... del Teatro „Maria Filotti“ de Brăila? (contesta Mihai Lungeanu) (p. 9)
¿POR QUÉ HABÉIS ACEPTADO QUEDAR DIRECTOR... del Teatro Nacional de Craiova? (contesta Emil Boroghină) (p. 10)
Daniel Vulcu: **„Creo que estoy interpretando un papel de mi destino“**; Valentin Voicilă: **„En un papel principal sobre la escena política“** (entrevistas por Em. Enghel) (p. 11)
Vasile Hâncu, **Un nuevo teatro — „Excelsior“** (p. 12)
Designo electoral (p. 16)
EL INEVITABLE CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu, **Un periódico liberal y „la crisis literaria“** (p. 17)
APUNTES CONTRADICTORIOS por Valeriu Moisescu (p. 18)
Ionuț Niculescu, **Una leyenda menos** (p. 19)
LA CRONICA TEATRAL: Woyzeck **de Georg Büchner en Teatro „Toma Caragiu“ de Ploiești** (Alice Georgescu); La casa de Bernarda Alba **de Federico Garcia Lorca en Teatro Nacional de Iași** (Ștefan Oprea); Cría cuervos **de Radu Iftimovici en Teatro Dramatico de Brașov** (Ion Calion); Rumanía saluda Europa **en la Sala Grande del Teatro Nacional de Bucarest** (Victor Parhon); Insomnio **de Adrian Dohotaru en Teatro TV** (Irina Coroiu); El sacristán **de Marin Sorescu en Teatro radiofónico** (V.P.) (p. 20)
V.P., **¿Qué repertorio estámos interpretando?** (p. 21)
¿ADÓNDE HUIMOS DE CASA? (p. 27)
LAS ARTES — CINE: Cristina Corciovescu, **Después de 20 años** (p. 28)
ESPEJOS PARALELOS: Marian Popescu, **El veneno y los hámsteres** (p. 29)
EL MAREO DE LAS PALABRAS: Alice Georgescu, **„Como un destino malefico...“** (p. 30)
Ileana Popovici, **Theodor Mănescu** (p. 31)
EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO: Apuntes sobre la jira de Printemps de la liberté; Monica Ioanid, **Todos somos contemporáneos;** Corina Șuteu, **Richard Eyre, el británico;** Magdalena Boiangiu, **Un recital;** Alice Georgescu, **Entrevista con Lavonne Mueller;** Miruna Ionescu, **Entrevista con Adolfo Marsillach;** Mira Ioan, **Madrid — un festival de los directores;** Dominic Dembinski, **Diario parisiense** (p. 33)
COUPÉ (p. 34)
(p. 25, 27, 32, 33)

Redacția și administrația: str. Constantin Mile 5—7—9, tel. 14.35.58; 15.36.04 173

REVISTA EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

COLECTIVUL REDACȚIONAL

■ PAUL CORNEL CHITIC ■ CRISTINA DUMITRESCU (secretar responsabil de redacție) ■ ALICE GEORGESCU ■ MIRUNA IONESCU ■ VICTOR PARHON ■ MARIAN POPESCU (redactor șef adjunct) ■ ILEANA POPOVICI

■ ADRIANA GRAND (prezentarea artistică)
■ MONICA IOANID (documentare)
■ VIOLETA SCORADEȚ, ELENA HORASANGIAN (corectură)
■ OVIDIU MIHAI HUIBAN, SORIN LUPȘA, ILEANA MUNCACIU (foto)

■ DUMITRU SOLOMON (redactor șef)

Coperta de **ADRIANA GRAND**

TEATRUL AZI onorează abonamentele pe anul 1990 pentru revista TEATRUL (pînă la concurența sumei plătite de fiecare abonat).

EXEMPLARE ALE REVISTEI POT FI PROCURATE CONTRA COST ȘI DE LA REDACȚIE

Redacția aduce la cunoștința abonaților (și a tuturor cititorilor) că instituția răspunzătoare pentru onorarea obligațiilor de difuzare a revistei noastre este Direcția de Expediere a Presei (D.E.P.) cu sediul în București, Piața Libere nr. 1.

Ca atare reclamațiile pentru nelivrarea la timp a abonamentelor vor fi adresate acestei instituții

Prețul: 12 lei